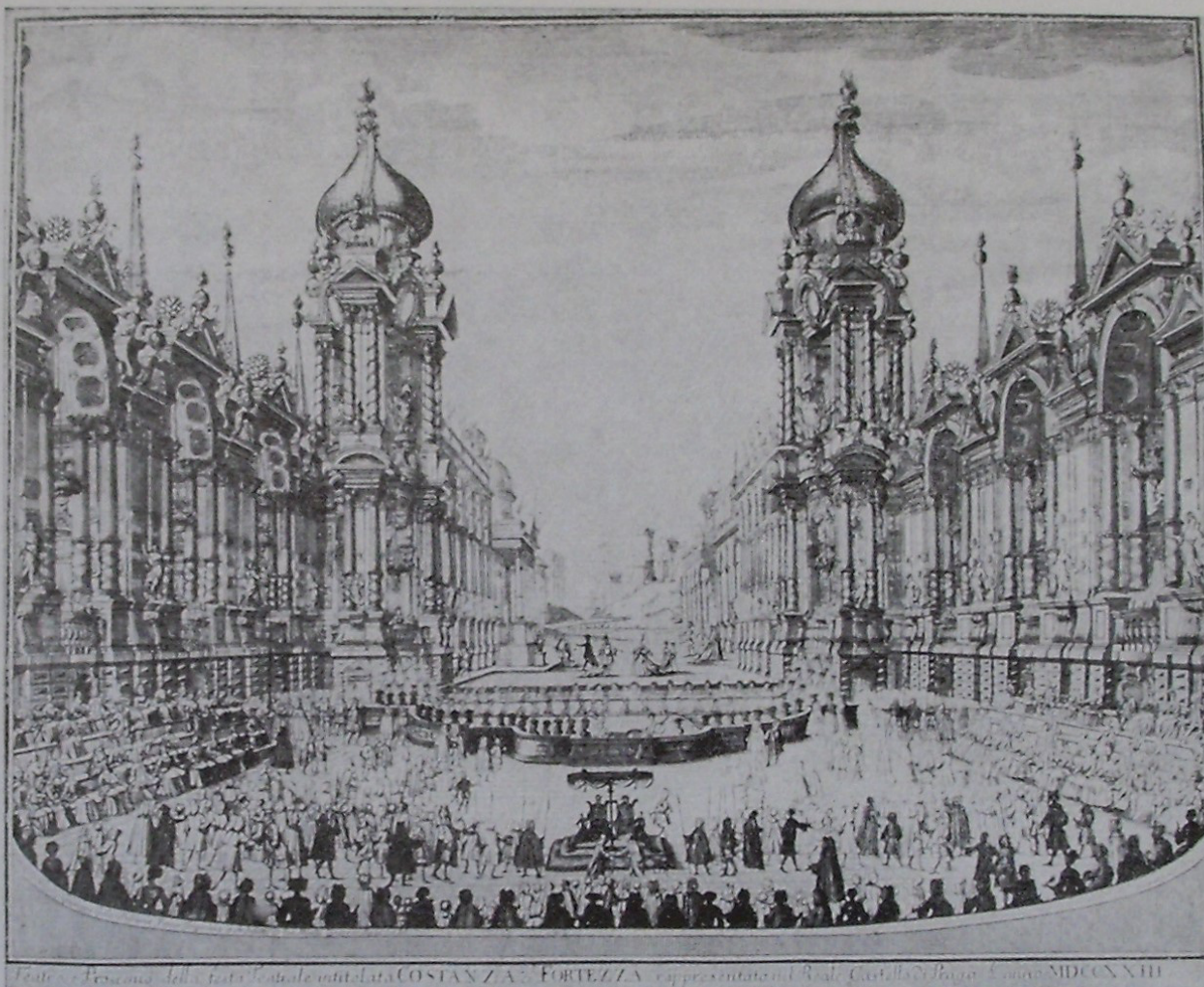


MAB

MUSICA ANTIQUA BOHEMICA 25




SUPRAPHON SUA 19561 MONO

SUA ST 59561 STEREO

The scores of the compositions recorded here are issued by
Státní hudební vydavatelství Praha 1, Palackého 1

*Johann Joseph Fux: "Costanza e Fortezza". Engraving by
A. Birckhart after a drawing by Giuseppe Galli-Bibiena.*



English text, page 4
Русский перевод, стр. 13
Deutsche Übersetzung S. 19
Traduction française, page 24

JAN DISMAS ZELEŇKA (1679 — 1745)

Realization Milan Munclinger

OVERTURE

I. Grave. Allegro. Grave — II. Aria — III. Minuetto I e II —
IV. Siciliana — V. Folia

SINFONIA CONCERTANTE

I. (Allegro) — Andante — II. Capriccio (Tempo di Gavotta) — III. Aria
da capriccio — IV. Minuetto I e II

SOLOISTS OF THE ARS REDIVIVA ENSEMBLE, PRAGUE

(Václav Snítil - violin, František Sláma - violoncello, Stanislav Duchoň -
oboe, Karel Bidlo - bassoon, Josef Hála - harpsichord)

BOHUSLAV MARTINŮ CHAMBER ORCHESTRA, BRNO

Conductor: Milan Munclinger

Recorded in the Supraphon studios, Brno 1963

Musical Supervision: Dr. Eduard Herzog

Sound and cut: ing. Platz



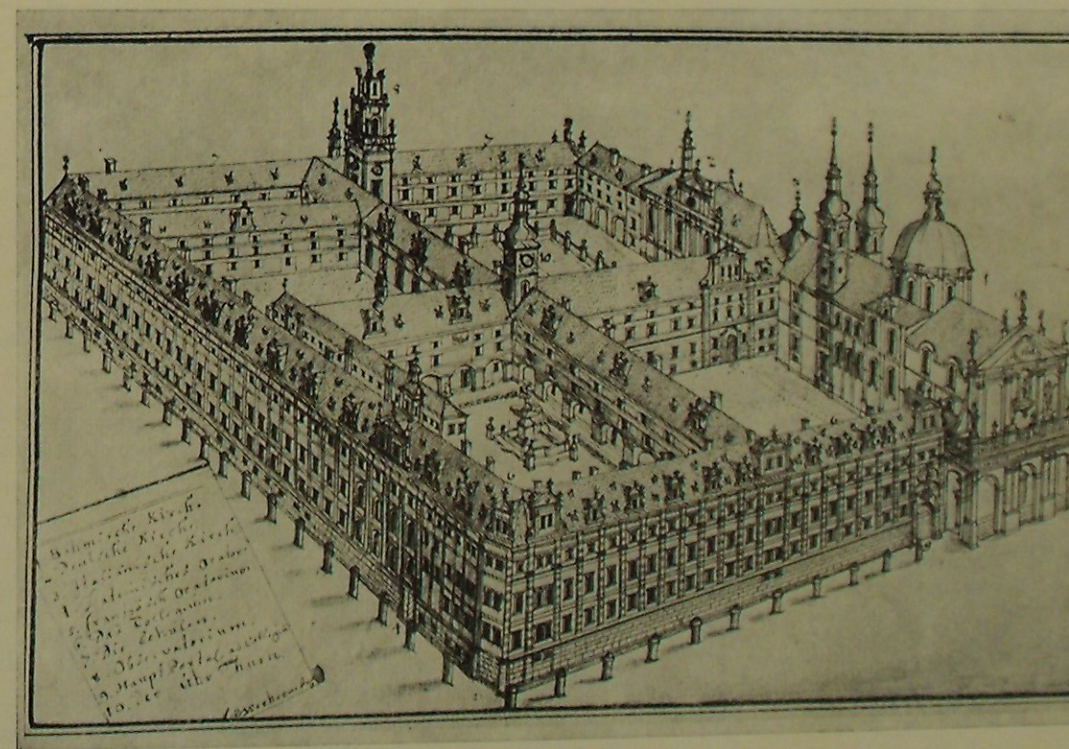
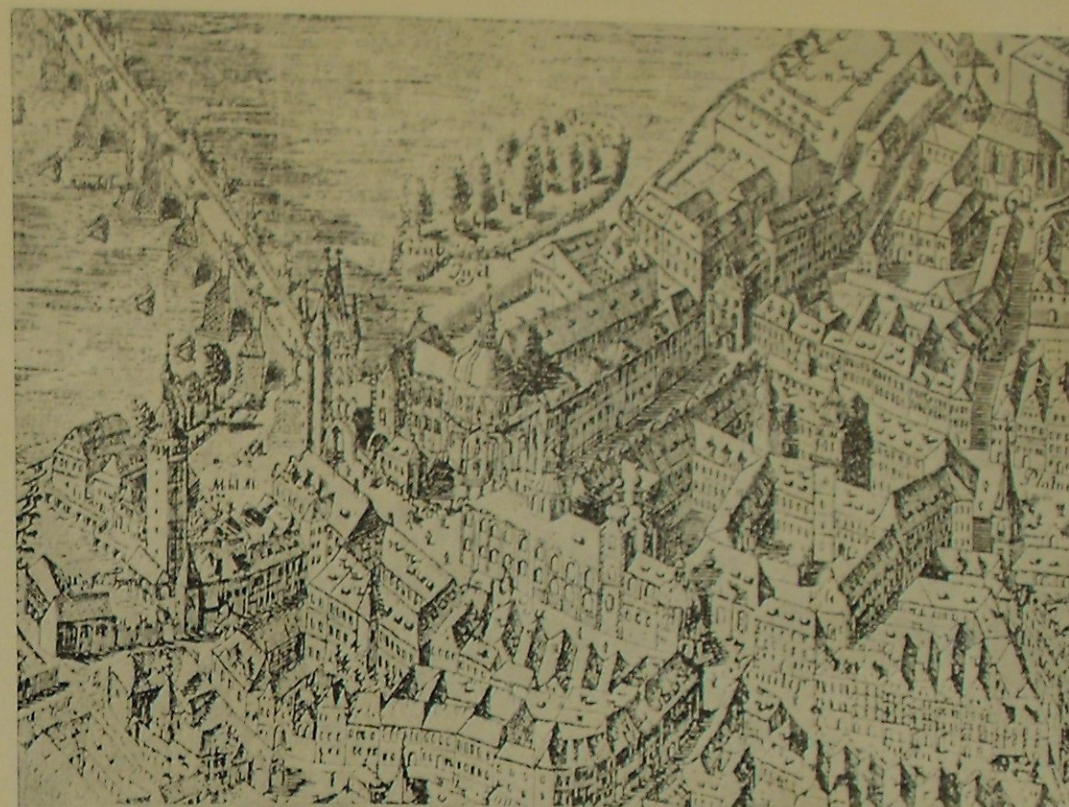
„As regards his works they testify to a profundity of feeling, to a knowledge of learned harmony and to a training in its mastery which push his chair nearer to Father Sebastian“. These words were written in the middle of the 19th century by Johann Friedrich Rochlitz in the *Jahrbuch des Böhmischen Museums*, VI, 1830, p. 119 concerning the composer Jan Dismas Zelenka, the most significant member of the Czech musical emigration of the late baroque period and one of the most remarkable Czech composers of the 18th century. He was born on October 16, 1679 in the village of Louňovice situated at the foothill of the legendary Blaník Hill, about 60 kms southeast of Prague, and gained from his father, the Louňovice organist, the basic elements of a musical education. The years which he then spent at a Jesuit College in Prague and in the orchestra of Freiherr Joseph Ludwig von Hartig were, most probably, more important for the shaping of Zelenka's outlook on life — he remained throughout his life strongly conditioned by religion — than for the crystallisation of his profile as a composer. He had composed, it is true, as early as 1709 in Prague, a Latin cantata for the Collegium Clementinum but it was only in Dresden where, shortly afterwards, (ca. 1709/10) he accepted a post of double-bass player in the Court orchestra that wider horizons were opened to his artistic development. His Caecilian Mass, written in 1712, caught so much attention that means were provided for his further training in Vienna with Johann Joseph Fux (1715) and, at Fux's recommendation, “so that he can do everything and not only after my own manner”, the Elector of Saxony bid Zelenka to go on a study trip to Venice (1716). It seems probable that in Venice Zelenka met with Antonio Lotti, a typical representative of the late Venice School, although we lack all sources of information on this subject. Equally unconfirmed remains Rochlitz' surmise that Zelenka studied in Naples under Alessandro Scarlatti and Francesco Feo. His appren-

ticeship can only be considered ended, though in an outward sense only, after his return from Vienna and Venice to Dresden in 1717. The inner striving of the thirty-eight years old master for further training cannot be restricted to any such time limit. The one-time pupil of J. J. Fux brought back to Dresden his own copies of a series of masses and other compositions of church music from the pen of both his Viennese teacher and that of Antonio Caldara, studied the works of Antonio Lotti and paid attention to the writings of his Dresden predecessors and contemporaries, Strungk and Schmidt. In the meantime his activity at the Dresden Court grew in scope, from that of a double-bass player to that of a composer and conductor side by side with Johann Christopher Schmidt and Johann David Heinichen. In 1723 the now forty-four-year old composer was given one of the greatest creative opportunities when festivities in honour of Charles VI coronation as King of Bohemia were organized in Prague. Zelenka did not miss this opportunity. At the request of the Jesuits of the Prague Clementinum he composed, in Prague, a “melodrama” in five choruses, two independent recitatives and 29 arias and duets under the title “*Sub olea Pacis et Palma Virtutis Conspicua Orbi Regia Bohemiae Corona*”, a work still considerably dependent on Fux's and Caldara's examples, which was executed on 12th September in the Prague Jesuit College in the presence of the Imperial Court. During the Prague coronation festivities Zelenka also wrote the majority of his orchestral works. Although Zelenka's creative development continued in succeeding years in the sense of further artistic deepening and development of a higher technique of composition witnessed especially by his sonatas for oboes, bassoon and figured bass, the curve of his life success seems to have reached its peak precisely during the Prague coronation festivities and was rather descending since that time. After his return to Dresden, Zelenka substituted for the

sick conductor Heinichen until the latter's death in 1729, and for four years afterwards, without having been formally appointed to the post, he took, himself, care of church music. In an application for the post of conductor which on October 24, 1733 he submitted to the King and Elector Friedrich August, he says that "extreme need makes him do so", and makes this statement: "After my return from Vienna had I, at first, for many years assisted Conductor Heinichen in taking care of Your Majesty's church music, after his death, however, mostly myself written and conducted it and for that purpose spent, to my own great detriment, nearly one half of my present emoluments for the copying of the required, both foreign and my own manuscripts" (quoted from G. Haußwald, J. D. Zelenka als Instrumentalkomponist, Archiv für Musikwissenschaft 1956, p. 246). The application of the aging master whom J. Ad Hasse, the outstanding representative of the Neapolitan School was increasingly overshadowing, was rejected. The patrons of Hasse succeeded in pushing Zelenka to the background so that he did not win the post of Court Conductor and had to satisfy himself with the title of Church Composer which had been granted him two years later, in 1735. He filled this post till his death on December 23, 1745, i. e. for ten full years. It is characteristic of Zelenka's life and artistic outlook that until the end of his days he kept untarried his receptive and unprejudiced attitude towards new trends in his art. Thus, not even Hasse's rise, which had so gravely injured Zelenka's own career, did not lead him to any onesided maintenance of the standpoint he himself had reached but, on the contrary, rather to an attempt to assimilate the contribution of the Neapolitan School in a creative manner as witnessed, e. g. by his oratorio „*Gesù al Calvario*". If to all the already mentioned artistic stimuli Zelenka accepted during his life, we also add a strong cult of Vivaldi (fostered in Dresden especially by J. G. Pisendel), and the influence of Italian sentimentality, embodied in Zelenka's colleague Heinichen, we have, on the whole, exhausted the enumeration of all the elements he had assimilated in his creations. It was of a decisive importance for the resulting character of Zelenka's style that — as emphasized by Camillo Schoenbaum (Handbuch der Böhmisches Musikgeschichte I, p. 161 — still unpublished) — this plenitude of influences was held in balance by the pithiness of Zelenka's folk musicality and his exceptional, almost Bachian, ability of synthesis.

Compositions of *church music* in which his own time saw the centre of gravity of his importance as a composer, prevail in number in his heritage. G. Ph. Telemann added this remark to a Berlin copy of one of Zelenka's most remarkable works of this genre, the Responsoria pro Hebdomada Sancta: "This composition is worthy, thanks to the exceptional type of work it contains, a lover of music who can spend at least 100 Thalers to possess it . . ." These are a cappella compositions in which Zelenka, according to Schoenbaum's fitting characterisation (op. cit., p. 163) "... takes advantage of his significant gift of harmony to actualise a cappella compositions without thereby corrupting their purely vocal character". Especially certain chromatic fugues and fugatos represent the maximum of its kind in the whole literature of the "stile antico" of the 18th century. Zelenka's mastery of polyphony found its fullest manifesta-

Surroundings of the "Klementinum" in Prague by J. D. Huber, 1769.



The "Klementinum" in Prague, drawing by Werner, about 1750.



Johann Joseph Fux

tion in his "Missae ultimae" and "Missa Defunctorum" where the majority of choral parts are fugues or double-fugues, and in the final four-part fugue of the Amen of the three-movement "Magnificat in D". Jan Dismas Zelenka's *instrumental music* comprises several capricci for various combinations, two concertos, three orchestral suites (one of them is lost) and six compositions of chamber music (sonatas for wind instruments and basso continuo). By comparison with his church music this part of Zelenka's work caught attention much later but in a systematic way. W. Krüger dealt with his concertos (Das Concerto grosso in Deutschland, Wolfenbüttel, 1932, pp. 145—148); K. M. Komma with the Slavonic elements in Zelenka's music (J. Zach und die tschechischen Musiker, etc. Kassel, 1938, pp. 88 f.); C. Schoenbaum with his sonatas (Die Kammermusikwerke des J. D. Zelenka, Kongressbericht Wien, 1956, pp. 552—562) and G. Haußwald with Zelenka's instrumental music in general (J. D. Zelenka als Instrumentalkomponist, Archiv für Musikwissenschaft, XIII, 1956, pp. 243—262).

The name *capriccio* does not in any way indicate inventional whimsicality of these Zelenka's instrumental compositions but is linked up with their special cyclical character based on the originality of individual parts of the form. In the

course of these several-movement works, contrasting polyphonic and homophonic parts, static and forth-spinning parts, dance and fugato parts alternate with each other whilst their structural diversity is underlined by means of contrasting sound effects. Most of them are of a character close to the orchestral suite. *Concerto grosso* characteristics prevail in two of Zelenka's instrumental compositions: the "Concerto in G" for two oboes, two violins, viola, bassoon, violoncello and basso continuo and the "Sinfonia in a" for the same combination (see the recordings). Both these works originated during the Prague coronation festivities in 1723 and this circumstance is reflected in their partly pathetic and festive character. Only the first composition, the *Concerto in G*, maintains the concertante form in its pure shape (resp. combines the concerto grosso with the Italian Solo concerto); it is in three movements. The fast first movement reminds us of the older antithetical technique of Corelli's time, however, elements of concert practice of the peak baroque period prevail on the whole. In the slow middle movement, inscribed "Cantabile", we meet with a convincing proof of the composer's gift of melody, supported by an expressive harmony. This movement is linked up in an impressive contrast with the final, rondo-like Allegro, with an extensive pedal point before the repeat entry of the tutti theme on the dominant. The *Sinfonia in a*, including in this recording, will be dealt with below in an independent analysis.

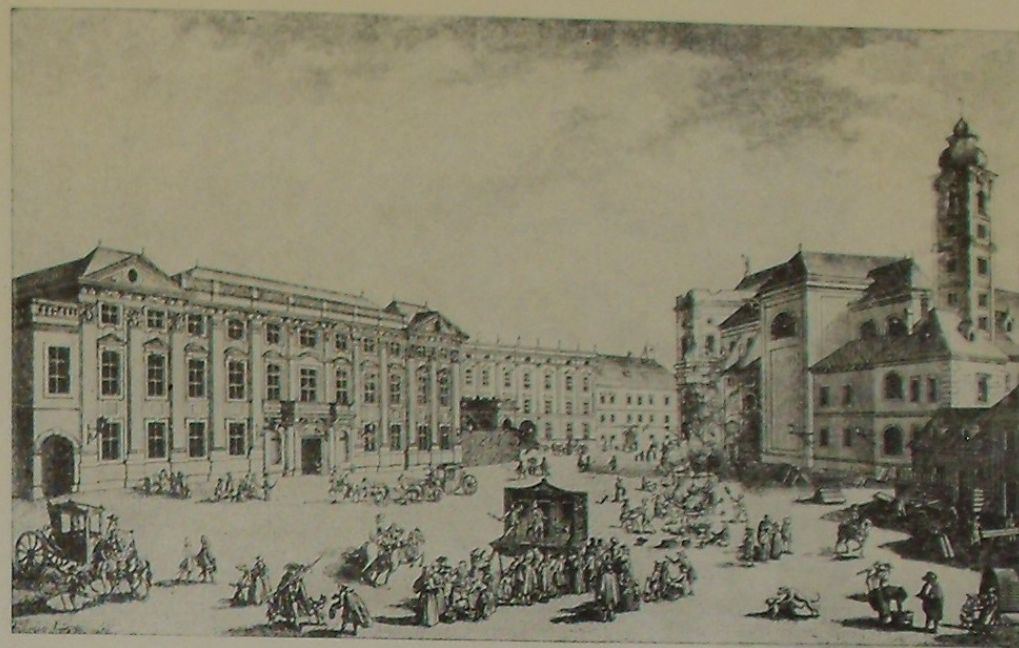
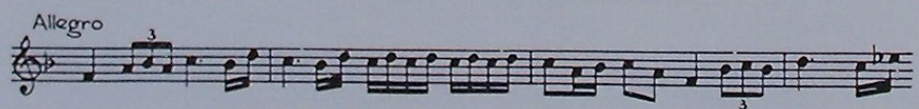
Concertante elements play a considerable part in Zelenka's *orchestral suites* which were also written in Prague during the coronation festivities (1723). If one of these, usually called "Hypocondria", makes the impression of a sketch of an orchestral suite of the French type, the second — *Overture in F* — already bears all marks of this form and one can consider it an Overture-Suite in pure form. We shall return to this work with an independent analysis. The last, important group of Zelenka's instrumental music is represented by compositions of *chamber music*, six sonatas for wind instruments (oboes, bassoon) and basso continuo. Schoenbaum who devoted to them detailed attention in the already mentioned essay, comes to the conclusion that here we are faced with Zelenka's conscious and well thoughtout attempt "to examine and to utilize all the contrapuntal possibilities of the sonata da chiesa" (op. cit., p. 558). Viewed from this standpoint, Zelenka's sonatas represent a remarkable document of baroque chamber music both as regards form and themes, harmony, counterpoint and dynamics.

Several basic signs permeate the whole of Zelenka's compositional heritage imparting to it his not interchangeable, personal imprint. From the psychological point of view Zelenka's artistic personality reveals a prevailing *tendency towards melancholy* and brooding. This penchant manifests itself in his music in several ways. It frequently happens to him that the "specific weight" of the content placed in the slow movement of a composition in several parts, is that much decisive that the slow movement becomes the centre of gravity of the whole composition to the detriment of the gayer, diverting fast or dance movements. Such slow movements then, in which the melancholy emotional content is projected into vaulting, expressive arcs of melody (for inst. in the Adagio of the Sonata No. 5 or in the "Aria da Capriccio" in the Sinfonia in a), bear in

themselves as if a presentiment of romanticism. Let us mention in this connection the fact that Zelenka uses, now and then, the express prescription of "cantabile" in his instrumental compositions. His extraordinarily *developed sense of harmony* — another trait of his musical talent — suits well his basically melancholy moods. His harmonic language is frequently marked by dissonant, mostly unprepared chords, interesting alterations with uncommon modulations; he is fond of chromaticism and makes impressive use of major-minor substitutions. Whilst his mastery of the whole range of homophony is great, Zelenka is no less a *polyphonist*: we had already pointed out his masterly command of especially the more complicated forms of the fugue, inclusive the four-part fugue. His gift of harmony penetrates even here, e. g. in chromatically condensed and affectively coloured fugal and imitation themes. Another attractive trait is the *sound colouring* of Zelenka's expression; it seems that the high qualities of the members of the Dresden orchestra as players had a positive influence on the development of the composer's sense of instrumentation. The result is a richly diversified and always functional utilization of instruments from the smallest combinations to the full orchestra with strings, flutes, oboes, trumpets, horns and timpani (e. g. in his Requiem). An especial trait in the field of *formal construction* is Zelenka's penchant for the mixing of styles and forms. In his overture to the "Sub olea pacis . . ." e. g. he mixes the Italian range of tempi with the French principle of "da capo"; he mixes the elements of concerto grosso with those of the suite and, on other occasions — as for instance in the Sinfonia in a — even characteristics of the Italian sinfonia with those of the concerto grosso and the French Overture-Suite. Zelenka's capriccios also bear this out. Of course, this penchant is important and Schoenbaum justly emphasizes it (Handbuch der Böhmischen Musikgeschichte I, p. 166) saying that neither French nor Italian nor any other elements prevail onesidedly and that it is precisely their mixing which is decisive for the character of Zelenka's work. And finally, speaking of national stylistic elements, we must also point out the *characteristics of Czech folk music* which manifest themselves in Zelenka's vocal music mostly only in rhythmical peculiarities, in his instrumental music, however, also in characteristic melodies. Thus we find in the fourth movement of the Sonata No. 1 this type of theme:

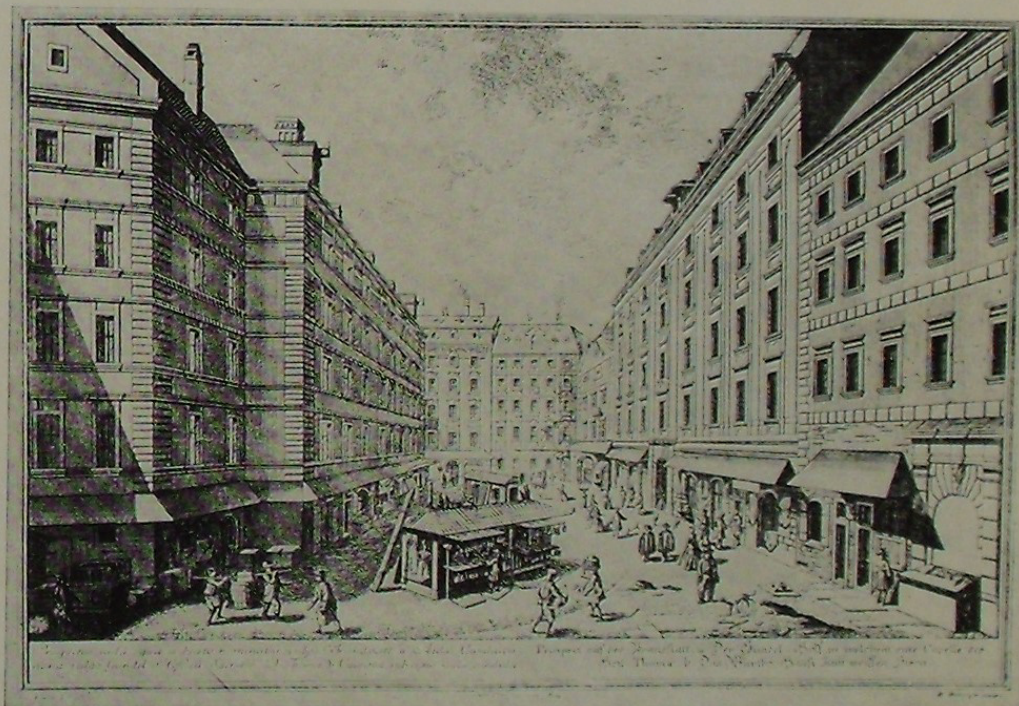


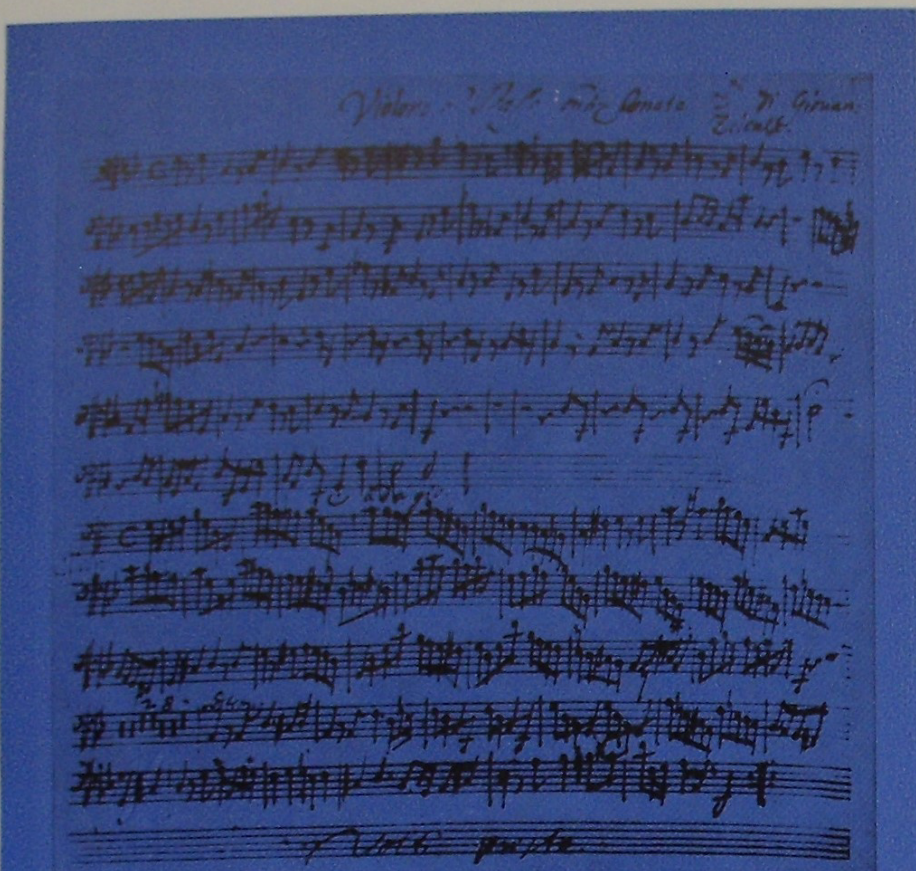
which bears, as proven by Komma (op. cit.) a distinct trait of Czech musical feeling and, in its dance conception, stems from the rhythms of the Czech tongue. And similarly the theme of the first movement of the Sonata No. 5



Vienna — Die Freieung, engraving, 1720.

Vienna — Die Brandstätte, engraving from the beginning of the 18th century after a drawing by Salomon Kleiner.

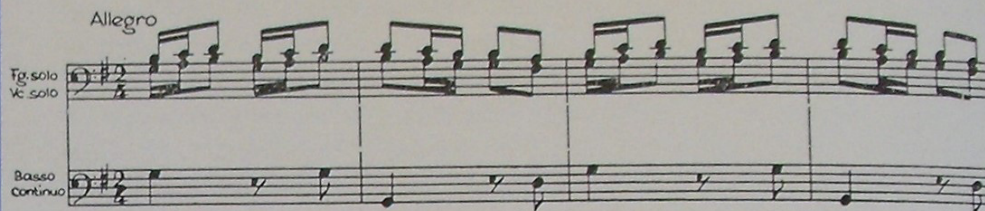




Jan Dismas Zelenka: Sonata composed in Prague in 1723, autograph.



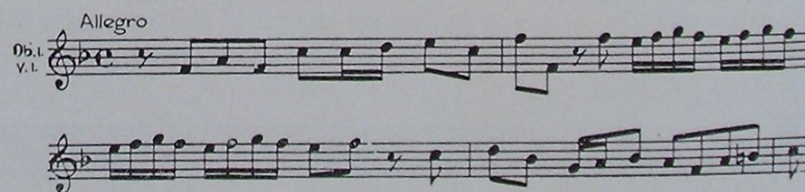
is tributary to the irregular periodisation of the Czech folk song. Motifs can be found in several parts of the concluding movement of the Concerto in G of which Schoenbaum rightly says that they could form a part of some dance-movement by Antonín Dvořák:



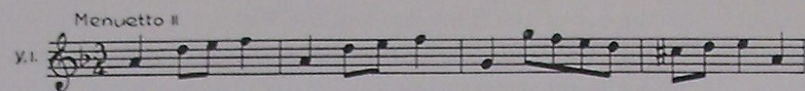
However, that these “Czechisms” signify rather the fulfilment of the period’s requirement of folk colouring and have nothing to do with an attempt at a consciously national musical expression, is beyond any doubt.

Zelenka’s extraordinary work the knowledge of which at the time of its inception was limited to the narrow circle of the Dresden Court and could not, during the composer’s lifetime, be disseminated on a sufficiently broad basis, remained almost unknown to a wider circle of musicians. It was only one hundred years after Rochlitz’ first attempt at its re-discovery that it begins to be examined as it deserves. Contemporary results of this research work entitle us to the conclusion that a work of such value cannot again slip into oblivion and that it will remain a part of the living concert repertoire.

The *Overture (Suite) in F* by Jan Dismas Zelenka is, like the majority of his works, preserved in an autograph in the Saxon Library in Dresden and inscribed by the composer as an “Overture à 7 concertanti” and bears the date “à Praga 1723”. The instrumental combination comprises 2 oboes, bassoon, strings and harpsichord. The work was first published by C. Schoenbaum in the Universal Edition in Vienna in 1960 under the title “Suite (Overture) à 7 concertanti”. In Zelenka’s output this composition is the single incidence of a French Overture-suite in pure form, although its artistic value lifts it slightly above the then current, “manufactured” overtures. That is immediately apparent in the *first movement (Grave. Allegro, F major)*, made up of a slow introduction (b. 1—26), a lively middle section (b. 27—129) and again a slow conclusion (b. 130—148). The introduction and the conclusion stem from identical thematic material whose heavy, pompous character, still heightened by dotted rhythms, bears a clear trace of the festive atmosphere in which the composition originated. Framed by the introductory and concluding Grave, stands the core of the composition, an Allegro movement, based on a four-bar theme



elaborated in the manner of a fugue with the highest contrapuntal mastery. The *second movement* (*Andante, A minor*) in the key of the dominant parallel is an expressive Aria, the instrumentation of which is reduced to strings. The *minuet group in the third movement* consists of a Menuetto I in F major, pithy, folk-like and in which all the instruments share, and Menuetto II, standing in place of a Trio. Menuetto II contrasts with the first both in combination (strings without woodwind) and the parallel D minor key and also in dynamics and particularly so with this piquant motif



Zelenka's fondness — several times mentioned — of daring modulations and surprising harmonic turns is clearly manifested in the fourth movement, *Siciliano* (*Andante ma non troppo, B flat major*) in the subdominant key; bars 15—19 and still more, perhaps, bar 20 and following, constantly modulating, are especially characteristic in this respect. The impressive finale of the work brings thoroughly elaborated *Folia* (*Allegro, F major*) whose many rhythmical and melodic echoes of Czech folk dances are captivating:

Allegro, Folia
Ob. I & II
V.I.
V.II
Va
Fg.
Basso continuo

Zelenka's second composition recorded here, the *Sinfonia in a*, is also preserved in an autograph deposited in the Saxon Library in Dresden. The title-page of the autograph runs as follows: *Simphonie | a 8 Concer: | Violin 2, Oboe 2, | Viola, Violoncello, | Fagotto | e Basso continuo | à Praga 1723, Zelenka*. As has already been said this work is an individual mixture of the Italian *sinfonia* with elements of *concerto grosso* wherein the principle of three move-

ments, proper to both these forms, is enlarged by the addition of dance movements of the French Overture-Suite (gavotte, minuet) so that the full number of movements is increased to five. The *first movement* (*Allegro in A minor*) bears all the marks of a *concerto grosso* and states in the exposition (b. 1—42) the complete thematic material, made up of three elements. These may be designated, for clarity's sake, as motif *a* (b. 1 and following), motif *b1* (b. 5 and following) and motif *b2* (b. 28 and following), for the third is only a derivation from the second:

(Allegro)
V.I.
Ob. I.
V.II
Ob. II
Va
Fg.
Vc
Kb

a

b₁

b₂

(Allegro)



Electeur Friedrich August I. „Der Starke” (1694 — 1733). Buste by Paul Heermann, about 1730.



Electeur Friedrich August II. (1696 — 1763), miniature by Jörgen Gylding.

The descending octave step with which the movement opens also appears in introductions to other Zelenka's compositions (e. g. Requiem and Concerto in G) and are typical of their author. Tutti bring out the whole exposition. The extensive middle part of the movement, occupying 250 bars (b. 43 — 292) starts out with the first concertante section, in which the principal role is assigned to the first solo violin and the string concertino based on motif *b1*. This first concertante section leads into the minor dominant in which the whole thematic material of the exposition is repeated (b. 115—167), mostly in tutti. In the larger second concertante section (b. 168—280), which moves in related keys and is based on motifs *b1* and *b2*, the first oboe and the first and second solo violins have priority of word. In bars 281—292 a return to the principal A minor key is achieved in which the movement then runs its course to the end with the tutti recapitulating (b. 293—336).

The *second movement* (*Andante, F major*) has the character of a brief soloistically elaborated episode which takes only 32 bars. Voices are reduced to the quadro. The bassoon sings either solo or in unison with the bass. The movement begins with a dialogue between the subject, stated on solo oboe, and the bass line. In bar 4 the first subject rises a fifth on solo violins, in bar 6 the same subject joins in, an octave lower, on the bassoon and the real three-part polyphony then continues, mostly till the end of the movement with a cadenza in F major (b. 30). Bars 31—32, inscribed *Adagio*, stray to the dominant C major chord which is linked up with the succeeding *third movement* (*Tempo di Gavotta, Capriccio, F major*). This typical dance movement of a French overture-suite, is framed by a slow section, *Aria da capriccio*, which opens the fourth movement. The *Aria da capriccio* undoubtedly belongs to the most important parts of the whole Sinfonia. It is evident already from its opening bars that Zelenka knew how to achieve maximum effect with minimal resources.

Aria da capriccio. Andante

The scheme ABA_1B_1 adequately expresses the structure of the *fourth movement* (D minor). The opening section A (*Aria da capriccio, Andante*) is linked up attacca with the B part (*Allegro, cadencing in A minor*). The first Andante (A 1) returns in this key not, however, on the solo cello as previously, but on the solo violin in an alternating dialogue with the bassoon, solo cello and oboe. A new entry of part B 1 (*Allegro*) which modulates from D major to the principal D minor and underlines it, brings the movement to its conclusion. The *Finale* is an energetic minuet intertwined with folk rhythms and

motifs and of which the especially charming contrast between the marginal parts in A minor and the Trio in A major, is particularly captivating.

MILAN POŠTOLKA

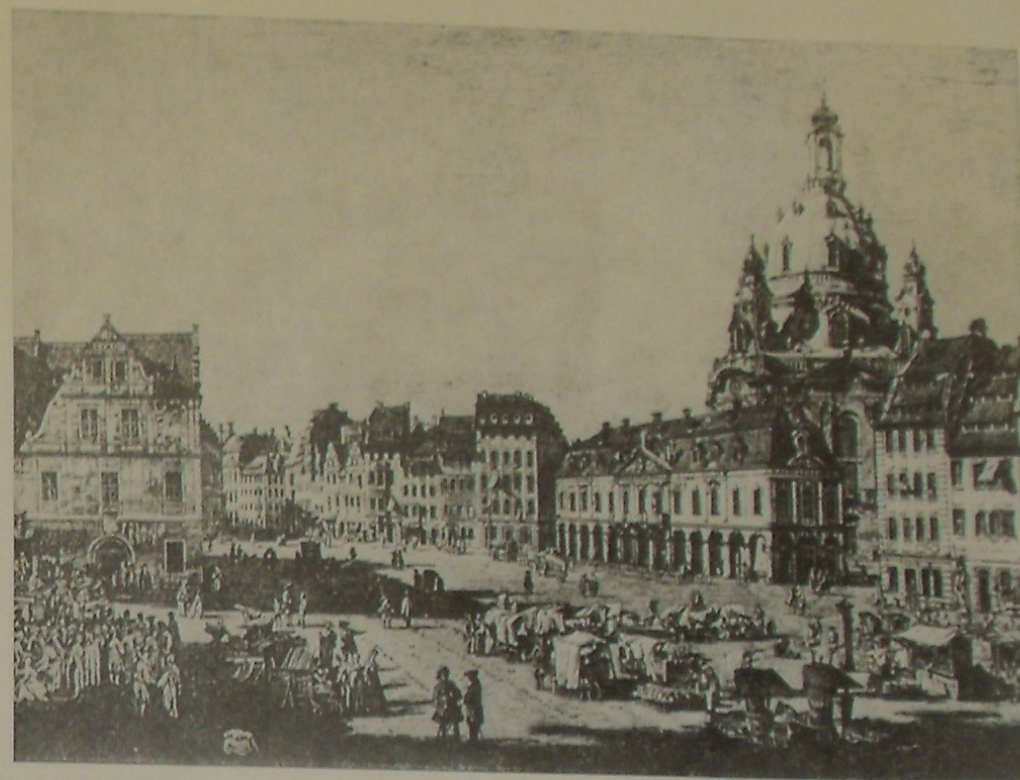
The author of this essay is very pleased to thank Dr Camillo Schoenbaum (Dragor) for his kindness in putting at his disposal the pertinent part of his still unpublished work, *Handbuch der Böhmisches Musikgeschichte*.

*

The Chamber Ensemble *Ars rediviva* is, for many years, active in Prague, the city of a glorious and live baroque tradition. It adopted the name of the Claude Crussard Ensemble whose members met with a tragic death, and made the stylistically pure, inspired and yet modern interpretation of chamber music of the baroque and pre-classic periods its chief artistic aim. Its repertory and the masterly level of reproduction led to the formation, around the concerts of the *Ars rediviva* Ensemble, of a large community of listeners of highly cultivated taste. From its tours of Western Germany and Austria the artists brought back excellent notices and their recordings of Bach's Musical Offering and other pieces of baroque music won them the highest possible recognition in the French, English, Hungarian and American press. Individual members of the Ensemble are foremost Czech instrumentalists whom love of the masterpieces of the past, the study of problems of interpretation and similarity of artistic outlook brought together for the purpose of collective work. The artistic director of the Ensemble, Milan Munclinger, a flautist, musicologist and composer has also studied conducting under the late National Artist Václav Talich who took active part in the work of the Ensemble during the first years of its existence.

Musicians and research workers who specialize in music of the past centuries often (and understandingly) fall victims to enthusiasm over every composition that is charming and "well made". However, it seems to me that these two attributes are not sufficient to guarantee to the musical work of the past a vitality and effectiveness for even a present day hearer.

Given the high standard of the professional aspect of baroque music an element of originality and truly creative personality is needed to make the work interesting in our time. It often happens that only one of a hundred scores, examined during the study of an archive, shows sufficient promise of this vitality and deserves that extensive and exacting work which is needed to make the score live again. Zelenka's instrumental compositions, the manuscripts of which are deposited in the Dresden Archives, have immediately captured my attention thanks to their artistic standard, originality of musical language and personal style. The work on their reconstruction, the realization of the general bass and of all that which was a living matter-of-factness in the baroque period but today needs a historically well founded and artistically inspired work of the executant, and the final study and execution of these compositions, was an exciting experience; the more we approached the authentic sound of the work, the more clearly emerged its uncommon beauty and that peculiar tension which exists between the strictly polyphonic style (e. g. in the fugue of the Overture) and the improvisatory fantasy (e. g. in the capriccioso movements of the Sinfonia).



Dresden — the Castle, engraving by Canaletto, 1748.

Dresden — Frauenkirche, engraving by Canaletto, about 1750.



Zelenka's strength is in both of them; his counterpoint is pithy, uncommonly concentrated (he is fond of the stretto technique), but he also knows how to make his music airy with superb melodic flights of all the four voices (Siciliano from the Overture). An important driving force of Zelenka's music is the directly elemental delight in instrumental virtuosity: the bravura soli and lively dialogues (e. g. in the first movement of the Sinfonia between the oboe and the violin) have much in common with the well-known "concertante obsession" of Vivaldi.

For the interpreters of this music — Zelenka's compatriots — it is also exciting to sense and to uncover its roots which draw on the aboriginal musical sap of the native country for its inventive power.

If our recording will succeed in transmitting to the listener the joy the playing of Zelenka's music gave us it will fulfill its mission.

MILAN MUNCLINGER

Translated by Jindřich Elbl





„Anlangend seine Werke, so zeugen sie von einem Tiefsinn, von einer Kenntniss gelehrter Harmonik und einer Geübtheit in deren Handhabung, die ihm seinen Stuhl nahe an den Vater Sebastians rücken.“

Композитором, о котором в первой половине прошлого столетия написал эти слова Иоганн Фридрих Рохлиц (Jahrbuch des Böhmi-schen Museums VI, 1830, стр. 119) был Ян Дисмас Зеленка, один из выдающихся представителей чешской музыкантской эмиграции позднего барокко и один из интереснейших чешских композиторов 18 века вообще. Зеленка родился 16 октября 1679 года в деревне Лоунёвице у подножья легендарной горы Бланик, приблизительно в 60 километрах юговосточнее Праги. Первоначальное музыкальное образование Зеленка получил у своего отца — лоунёвицкого органиста. Последовавшие затем годы в пражском иезуитском колледже и в оркестре дворянина Иосифа Людвиг фон Гартиг имели решающее значение скорее для формирования мировоззрения композитора, — оставшегося на всю жизнь глубоко верующим —, чем для кристаллизации его творческого облика. В 1709 г. еще в период пребывания в Праге, Зеленка написал латинскую кантату для Collegium Clementinum, однако широкие возможности для творчества открылись перед ним лишь в Дрездене, где музыкант в скором времени (около 1709—1710 г.) стал контрабасистом придворного оркестра. Огромный интерес, вызванный «Цецилийской мессой», возникшей в 1712 году, открыл перед ее автором возможность продолжения композиторского образования в Вене у Иоганна Иосифа Фукса (1715 г.). По рекомендации Фукса „— damit er alles machen lerne und nicht bloß nach meinen (т. е. Фукса) Manieren“ — саксонский курфюрст предложил Зеленке

отправиться учиться в Венецию (1716 г.). Весьма правдоподобно, что в Венеции Зеленка познакомился с Антонио Лотти, типичным представителем поздней венецианской школы, хотя это и не подтверждается никакими источниками. Точно так же не подтверждено ими предположение Рохлица о занятиях Зеленки в Неаполе у Алессандро Скарлатти и Франческо Фео. С 1717 года, с момента возвращения композитора из Вены и Италии в Дрезден, можно считать годы его учебы законченными, разумеется с чисто внешней стороны. Внутреннее стремление 38-летнего Зеленки к дальнейшему усовершенствованию композиторского мастерства невозможно заключить в подобные временные границы: ученик Фукса привозит в Дрезден собственноручные копии месс и других церковных сочинений своего венского учителя и Антонио Калдары, он изучает произведения Антонио Лотти и внимательно следит за творчеством своих дрезденских современников типа Штрунгка и Шмидта. Между тем художественная деятельность Зеленки при дрезденском дворе значительно расширяется: теперь он уже не только контрабасист, но композитор и капельмейстер наравне с Иоганном Христофором Шмидтом и Иоганном Давидом Гейнихеном. В 1723 г. 44-летнему композитору предоставляется блестящая возможность для творчества в связи с празднованием в Праге коронации Карла VI на чешский престол. Зеленка не упускает столь редкий случай. По предложению иезуитов пражского Клементина он пишет в Праге «мелодраму» из пяти хоров, двух самостоятельных речитативов, 29 арий и дуэтов названием Sub olea Pacis & Palma Virtutis Conspicua Orbi Regia Bohemiae Corona — произведение, в котором еще сильно сказываются влияния Фукса

и Калдары. 12 сентября «мелодрама» впервые исполняется в пражском иезуитском коледже в присутствии императорского двора. Коронационные празднества вызвали к жизни также большинство оркестровых произведений Зеленки. В последующие годы его художественное мастерство значительно углубилось, а композиторская техника стала совершенней (о чем свидетельствуют в первую очередь сонаты для гобоя, фагота и генерал-баса), но кривая успеха композитора достигла, повидимому, своей вершины именно в период коронационных торжеств, а затем постепенно пошла на убыль. По возвращении в Дрезден Зеленка замещал больного капельмейстера Гейнихена до смерти последнего в 1729 году, а затем на протяжении четырех лет, не имея капельмейстерского звания, руководил церковным исполнительским коллективом. В прошении, которое он подал 24 октября 1733 года королю и курфюрсту Фридриху Августу с просьбой о месте капельмейстера, ибо, как пишет композитор, „die äußerste Noth ihn gleichsam zwinget“, он помимо прочего указывает: „Nach meiner Zurückkunft von Wien, habe ich nächst dem Capellmeister Heinicken die Königl. Kirchen Music viele Jahre lang mit versorget, nach dessen Absterben aber dieselbe meistens allein componiret und dirigiret, derowegen auch, um die dabey benöthigte fremde Musicalien zu erlangen, und selbige nebst meinen eigenen copiren zu lassen, fast die Helffte meines zeitherigen Tractaments zu meinem größten Schaden aufwenden müssen“ (цитируется из статьи Г. Гаусвальда „J. D. Zelenka als Instrumentalkomponist“, Archiv für Musikwissenschaft 1956, стр. 246).

Просьба стареющего композитора, все более оттесняемого выдающимся представителем тогдашней неаполитанской школы И. А. Гассе, была отклонена. Приверженцы Гассе сумели оттеснить Зеленку и вместо должности придворного капельмейстера ему пришлось удовлетвориться званием «кирхен-композитора» (церковного композитора), которым он был удостоен спустя два года — в 1735 году. В этом звании Зеленка пробыл 10 лет, до своей смерти 23 декабря 1745 года.

Для взглядов и художественных убеждений Зеленки характерно внимательное, не предвзятое отношение к новым творческим направлениям, сохранившееся до конца его жизни. Помимо того рост успеха Гассе, серьезно повредивший карьере Зеленки, побуждал его не останавливаться на достигнутом, а наоборот осваивать особенности неаполитанской школы и, творчески переработав их, применять в своей музыке, о чем свидетельствует оратория „Gesù al Calvario“. Если прибавить к упомянутым выше творческим источникам, из которых черпал Зеленка на протяжении своего пути, сильный культ Вивальди (насаждавшийся в Дрездене в особенности И. Г. Писенделем) и влияние итальянской сентиментальности, ярко выразившейся в музыке коллеги композитора Гейнихена, мы получим представление о всех элементах, оказавших воздействие на музыку Зеленки. Решающую роль в формировании его окончательного стиля — как подчеркивает Камилло Шoenбаум (Handbuch der böhmischen Musikgeschichte I,

стр. 161, печатная копия) — сыграла противостоящая всем влияниям здоровая музыкальность и исключительная, почти баховская способность композитора к синтезу.

В наследии Зеленки количественно преобладают *церковные произведения*, определявшие — по мнению той эпохи — значение творчества композитора. Интересно, что Г. Ф. Телеманн написал на берлинской копии одного из наиболее интересных церковных произведений Зеленки „Responsoria pro Hebdomada Sancta“ следующее: „Dieses Werk verdient wegen der darin enthaltenen besonderen Arbeit einen Liebhaber, der wenigstens 100 Thaler entbehren kann, um es zu besitzen...“

Это произведения *a cappella*, в которых автор — по меткому определению Шоенбаума — «пользуется своим... выдающимся гармоническим дарованием для актуализации композиторской техники *a cappella*, не нарушая при этом её чисто вокального характера». Особенно некоторые его хроматические фуги и фугато представляют собой подлинные шедевры музыкальной литературы „Stile antico“ 18 столетия. Полифоническое мастерство композитора пожалуй наиболее ярко проявилось в „Missae ultimae“ и „Missa Defunctorum“, где большая часть хоровых номеров написана в виде простых или двойных фуг, а также в заключительной фуге Amen трехчастного „Magnificat in D“.

Инструментальное творчество Зеленки охватывает несколько каприччио для разных составов, два концерта, три сюиты для оркестра (одна из них не сохранилась), шесть камерных произведений, то есть сонат для духовых инструментов и basso continuo. По сравнению с церковными произведениями эта область творчества композитора вызвала к себе интерес значительно позднее, но зато более систематический: В. Крюгер написал работу о концертах Зеленки (Das Concerto grosso in Deutschland, Wolfenbüttel 1932, стр. 145—148), К. М. Комма написал о славянских элементах в творчестве Зеленки (J. Zach und die tschechischen Musiker etc., Kassel 1938, стр. 88), Шоенбаум о сонатах (Die Kammermusikwerke des J. D. Zelenka, Kongressbericht, Wien 1956, стр. 552-562) и Г. Гаусвальд о его инструментальной музыке вообще (J. D. Zelenka als Instrumentalkomponist, Archiv für Musikwissenschaft XIII, 1956, стр. 243—262).

Название *каприччио*, данное Зеленкой нескольким инструментальным произведениям, не относится к инвенции, а вытекает из особого построения цикла, основанного на своеобразии отдельных частей. В данных многочастных произведениях чередуются контрастные полифонические и гомофонные части, статические и динамические, танцевальные и типа фуги, причем их структурное различие подчеркивается звуковым контрастом. По характеру большинство из них близко сюите для оркестра. В двух других инструментальных произведениях Зеленки преобладают черты *концерто grosso*: это „Concerto in G“ для двух гобоев, двух скрипок, альты, фагота, виолончели и

basso continuo, а также „Sinfonia in a” для того же состава (сравни запись). Оба последних произведения возникли во время коронационных торжеств в Праге в 1723 году, что нашло отражение в местах патетическом, торжественно приподнятом характере их музыки. Только первое произведение „Concerto in G” обладает концертной формой в чистом виде (вернее является комбинацией концерто-гроссо с итальянским сольным концертом) и состоит из трех частей. Некоторые черты быстрой первой части напоминают старинную технику сопоставления контрастов эпохи Корелли, но в целом в ней преобладают элементы концертной практики расцвета барокко. Медленная средняя часть, обозначенная „Cantabile” ярко свидетельствует о мелодическом даре композитора, сочетающемся с выразительным гармоническим языком. Впечатляющим контрастом вступает заключительное аллегро в форме рондо с обширным органным пунктом перед повторным вступлением на доминанте темы тутти.

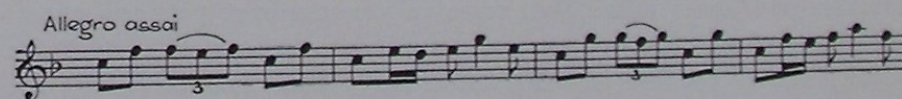
Sinfonia in a, записанная на пластинке, сопровождается специальным разбором. Элементы концертности играют значительную роль в оркестровых сюитах Зенки, также возникших в Праге по случаю коронации в 1723 году.

Если одна из сюит, обычно называемая «Гипохондриа», производит впечатление эскиза, ибо попытки создать увертюрную сюиту французского типа, то вторая сюита — *Увертюра in F* — обладает уже всеми признаками этого жанра. Ее можно смело рассматривать, как увертюрную сюиту чистого вида. «Увертюре», также записанной на пластинке, посвящен отдельный анализ.

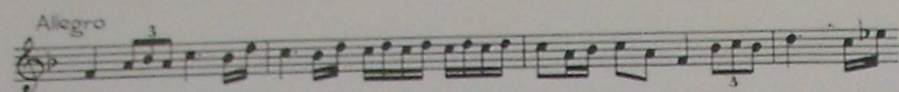
Последнюю значительную группу в инструментальной музыке Зенки составляют камерные произведения, т. е. шесть сонат для духовых инструментов (гобоев, фагота) и basso continuo. Шюенбаум, уделивший им в цитированной выше статье особое внимание, утверждает, что Зенка сознательно и продуманно попытался «разобрать и применить все контрапунктические возможности сонаты da chiesa» (цитата со стр. 558). С этой точки зрения сонаты Зенки представляют интересный документ камерной музыки барокко, как с точки зрения формы, так с точки зрения тематической, гармонической, контрапунктической и динамической.

В целом творчестве Зенки свойственен ряд специфических особенностей, придающих ему индивидуальный, неповторимый характер. Для творческой личности композитора типична — с психологической точки зрения — склонность к меланхолии и печальному раздумью. В музыке эта черта проявляется несколькими способами. Прежде всего «специфическая тяжесть» содержания, вкладываемая в медленную часть многочастного произведения, превращает ее в главенствующую в ущерб остальным более жизнерадостным быстрым или танцевальным дивертисментным частям. Подобные медленные части, меланхолически прочувствованное содержание которых заключено в выпуклые мелодические арки (как, например, в Адажио 5-й сонаты,

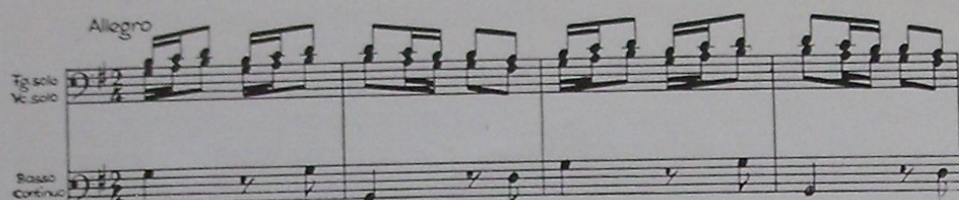
или в „Aria da Capriccio” Симфонии in a), представляют собой как бы своеобразных предвестников романтизма. В связи с этим напомним, что Зенка писал „Cantabile” в некоторых инструментальных произведениях. Меланхолической психологической настроенности музыки композитора соответствует другая типичная черта его таланта — исключительно сильное гармоническое дарование. Гармонический язык произведений Зенки отличается частым применением диссонантных, в основном неподготовленных аккордов, интересными альтерациями, необычными модуляциями; композитору свойственна любовь к хроматизации и умение выразительно использовать мажорно-минорные сопоставления. Зенка, в совершенстве владеющий всеми возможностями гомофонии, не менее выдающийся полифонист: выше уже говорилось о его мастерском владении особенно сложными формами фуги. Но и здесь гармонический талант композитора сказывается в хроматической сгущенности или аффективной окрашенности тем в фугах и имитациях. Следующая интересная особенность музыкального языка Зенки — звуковая красочность: по всей вероятности в развитии оркестрового чутья композитора положительную роль сыграло высокое исполнительское мастерство членов дрезденского придворного оркестра. Результатом явилось богатое, разнообразное и всегда функциональное использование инструментов, начиная от самого скромного состава оркестра и кончая его большим составом со струнными, флейтами, гобоями, трубами, валторнами и литаврами (напр. в Реквиеме). Особенность композитора в области формообразования — склонность к смешению стилей и форм. Так, например, в увертюре „Sub olea pacis” автор соединяет итальянскую последовательность темпов с французским принципом da capo: смешивает элементы концерто-гроссо с элементами сюиты, а иногда — в Симфонии in a — даже соединяет принципы итальянской симфонии с принципами концерто-гроссо и французской увертюрной сюитой. По-своему говорят о данной склонности Зенки его капричио. Существенным, однако, является — как правильно подчеркивает Шюенбаум (Handbuch der böhmischen Musikgeschichte I, стр. 166) — отсутствие преобладания французских, итальянских, или каких-либо иных стилистических элементов, главное заключается именно в их взаимопроникновении. И, наконец, если говорить о национальных признаках стиля Зенки, нельзя не упомянуть о чертах народной чешской музыки в его произведениях. В вокальной музыке они проявляются, главным образом, в виде характерных ритмов, а в инструментальной музыке — также в виде мелодических оборотов. Так, например, тема 4 части I сонаты



обладает — что доказал еще Комма — особенностями чешского музыкального мышления, а характером танцевальности она тесно связана с ритмикой чешской речи. Подобно тому тема 1 части 5 сонаты



отличается отсутствием периодической квадратности, что свойственно чешской народной песне. Помимо того в некоторых разделах последней части Concerto in G имеются мотивы, которые, как правильно указывает Шоенбаум, смело могли бы звучать в какой-нибудь из танцевальных частей произведений Антонина Дворжака.

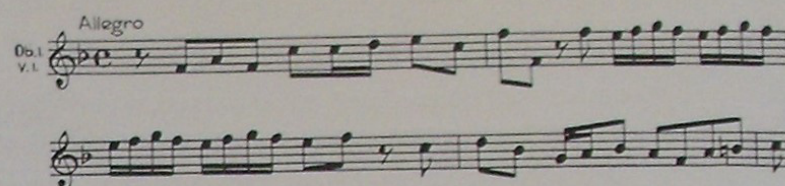


Несомненно, что подобные чехизмы являются выражением интереса той эпохи к народному колориту и не имеют ничего общего с осознанным стремлением к национальному музыкальному языку.

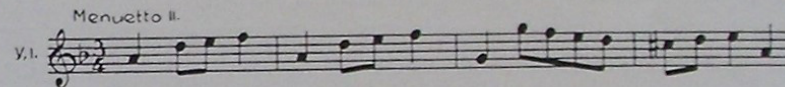
Выдающееся произведение Зеленки, звучавшее лишь в узком кругу знати дрезденского двора, не имело широкой слушательской аудитории и осталось неизвестным для большинства музыкантов. Лишь через сто лет после первой попытки Рохлицца возродить музыкальное творение Зеленки началось его серьезное изучение. Результаты последнего говорят о том, что произведение подобных качеств не может быть вновь забыто и безусловно прочно войдет в живую концертную практику.

Увертюра (сюита) in F Яна Дисмаса Зеленки, записанная на грампластинке, сохранилась, подобно большинству его остальных произведений в виде автографа партитуры в дрезденской Sächsische Landesbibliothek под авторским названием „Ouverture à 7 concertanti“, датированная „à Praga 1723“. Состав оркестра увертюры — два гобоя, фагот, струнные и чембало. Произведение было впервые издано благодаря трудам Шоенбаума издательством Universal Edition, Wien 1960, под названием „Suite (Ouverture à 7 concertanti)“. В творчестве Зеленки увертюра представляет единственный пример увертюрной сюиты в чистом виде, хотя в то же время по своим художественным качествам она стоит выше большинства ремесленных увертюр своего времени. Об этом свидетельствует уже 1 часть (Grave. Allegro, F dur, размер C), состоящая из медленного вступления (такты 1—26), жи-

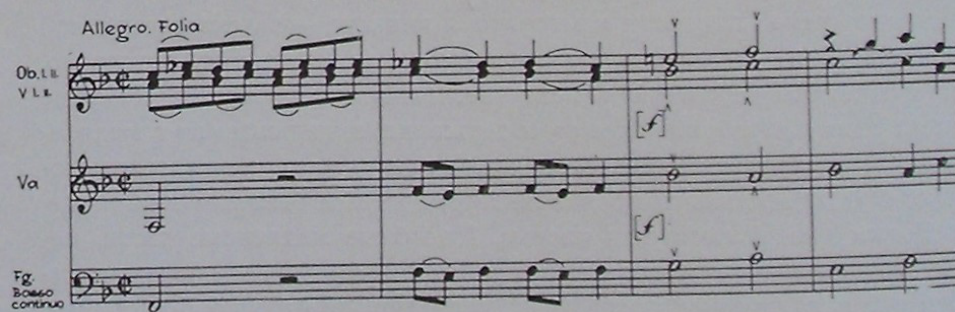
вой средней части (т. 27—129) и медленного заключения (т. 130—148). Вступление и заключение основаны на одном тематическом материале тяжелого, помпезного характера, подчеркиваемого пунктированным ритмом, и отмеченным печатью торжественной обстановки, в которой создавалось произведение. Вступительное и заключительное Grave обрамляет ядро части, аллегро, построенное на четырехтактной теме.

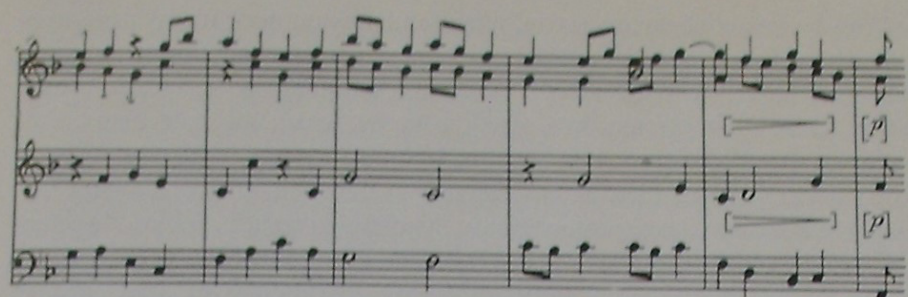


Тема вырастает в фугу исключительного контрапунктического мастерства. 2 часть (Andante, a moll, размер 3/4) написана в тональности параллельной доминанты. Группа менуэтов 3 части состоит из Menuetto I — в главной фа мажорной тональности — ярко народного по характеру, с оркестровкой, основанной на использовании всех инструментов; а также из Menuetto II, занимающего место трио. Второй менуэт контрастен первому способом оркестровки (струнные без деревянных духовых инструментов), параллельной тональностью — ре минор —, динамикой и, прежде всего, прямым характером тематического материала.



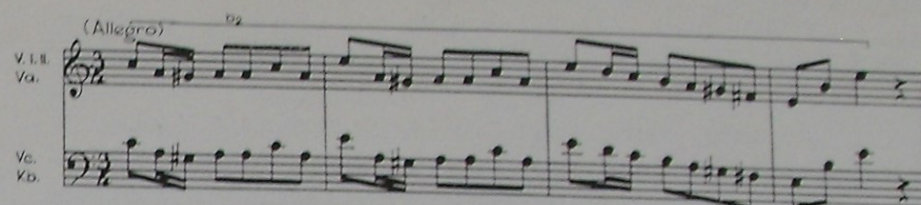
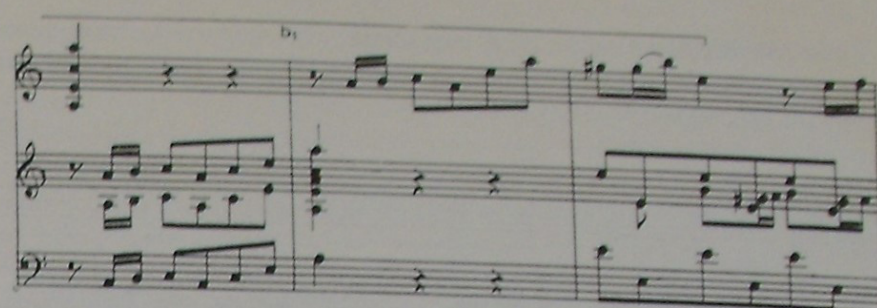
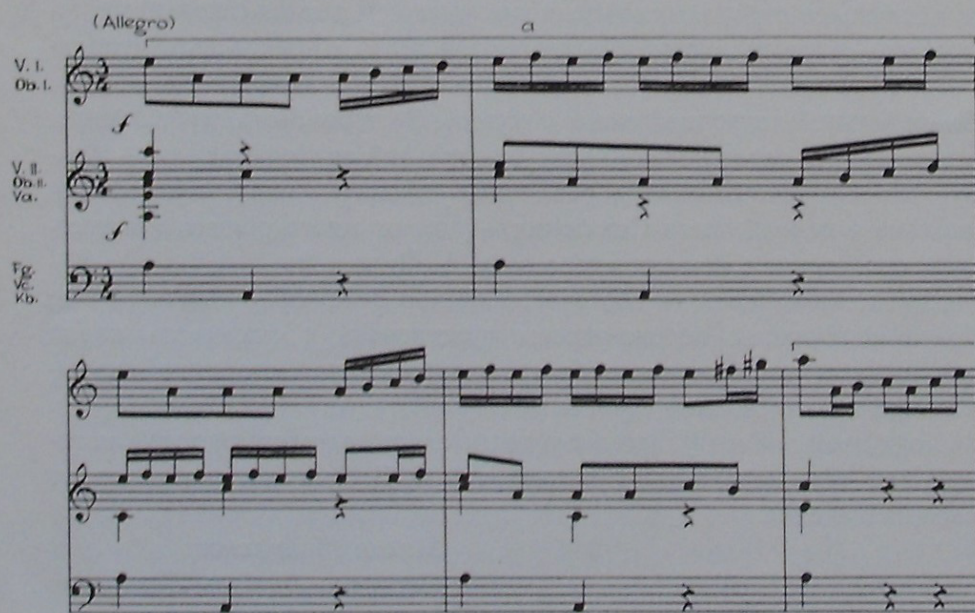
Любовь Зеленки к смелым модуляциям и неожиданным гармоническим оборотам, о которой уже говорилось, ярко иллюстрирует 4 часть — Siciliano (Andante ma non troppo, B dur, размер 12/8) в тональности субдоминанты. Особенно показательны в этом смысле 15—19 такты, и еще более такт 20 и следующие, отличающиеся неустанным модуляционным движением. Впечатляющим завершением произведения служит тщательно проработанная Folia (Allegro, F dur), покоряющая многочисленными ритмическими и мелодическими связями с чешскими народными танцами.





Второе произведение Зеленки, записанное на граммпластинке, *Sinfonia in a*, также сохранилась в виде автографа партитуры, находящемся в той же дрезденской библиотеке. На титульном листе партитуры написано: *Simphonie / a 8 Concer: / Violin 2, Oboe 2, / Viola, Violoncello, / Fagotto / e Basso continuo / à Praga 1723, Zelenka*. Уже указывалось, что симфония представляет собой своеобразное сочетание итальянской симфонии и концерто grosso. При этом свойственная обеим трехчастность расширяется путем присоединения танцевальных частей французской увертюрной сюиты (гавот, менуэт), так что общее число частей возрастает до пяти.

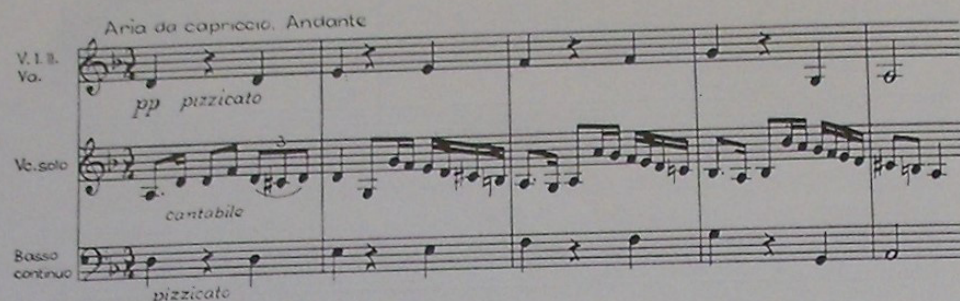
I часть (Allegro, a moll, 3/4) близка концерто grosso. Ее экспозиция строится (т. I—42) на трех тематических элементах. Для наглядности можно обозначить их, как мотив *a* (т. 1), *v₁* (т. 5) и *v₂* (т. 28), так как последний является лишь вариантом второго.



Нисходящее движение октавы в начале части встречается в других произведениях Зеленки (напр. в Реквиеме и в *Concerto in G*) и является типичным для композитора. Вся экспозиция исполняется *tutti*. Развернутая средняя часть, состоящая из 250 тактов (т. 43—292) строится на мотиве *v₁*. Она начинается концертным разделом, где главную роль играют первые скрипки соло и струнное концертино. Этот первый концертного характера раздел переходит из главной тональности в тональность минорной доминанты, в которой вновь проводится весь тематический материал экспозиции (т. 115—167), в основном *tutti*. В обширном втором разделе концертного характера (т. 168—280), проходящем в родственных тональностях и построенном на мотивах *v₁* и *v₂*, главную роль играют на этот раз первый гобой и первые и вторые скрипки соло. В тактах 281—292 происходит возвращение в главную тональность ля минор и начинается заключительная часть, реприза исполняемая *tutti* (т. т. 293—336).

Вторая часть (Andante, F dur, размер C) носит характер сжатого, сольного эпизода из 32 тактов. Голоса редуцированы на *quadro*. Фагот играет либо в унисон с басом, либо соло. Часть начинается двухголосьем главной темы, исполняемой сольным гобоем, и басовой линии. В 4 такте вступают на квинту выше сольные скрипки с главной темой, а в 6 такте к ним присоединяется с той же темой фагот. Создавшееся реальное трехголосье продолжается в основном до конца части, где в 30 такте наступает каденция в фа мажоре. В тактах 31—32, означенных *Adagio*, происходит отклонение в доминантную тональность до мажор, после чего вступает *3 часть (Tempo di Gavotta, Capriccio, F dur)*. Эта типичная танцевальная часть французской увертюрной сюиты обрамляется и с другой стороны медленной частью — *Aria da Capriccio* — открывающей 4 часть. Ария безусловно

самая значительная часть всей симфонии: уже первые ее такты говорят об умении Зеленки достичь максимальной выразительности самыми скромными средствами.



Форма 4 части (*d moll*, размер $3/4$) построена по схеме ABA_1B_1 . Вступительный раздел А (*Aria da Capriccio, Andante*) в ре миноре, сменяется attacca разделом В (*Allegro*), модулирующим в ля минор. В той же тональности вновь возвращается первый раздел *Andante* (A_1), но исполняется не сольной виолончелью, как это было в начале части, а в виде попеременного диалога скрипки соло с фаготом, виолончелью соло и гобоем. Часть заключается повторением раздела B_1 (*Allegro*), который переходит из тональности ре мажор в главную тональность ре минор и утверждает ее. Финал произведения — энергичный менуэт — пронизан народными ритмами и мотивами. Его музыка покоряет свежим контрастом крайних ля минорных частей с трио в одноименной мажорной тональности.

Милан Поштолка

Автор считает своей обязанностью выразить искреннюю благодарность д-у Камилло Шоенбауме за охоту, с которой он предоставил в распоряжение соответствующую часть своей еще неопубликованной работы „*Handbuch der böhmischen Musikgeschichte*“.

*

Ансамбль *Ars Rediviva* (Возрожденное Искусство) возник в 1951 г., когда несколько известных пражских солистов решили посвятить себя — под педагогическим руководством выдающегося чешского дирижера Вацлава Талиха — совместному исполнению произведений до-классической музыки. Сегодняшним художественным руководителем ансамбля является флейтист и дирижер Милан Мунцлингер. За время своего существования ансамбль *Ars Rediviva* дал целый ряд концертов в Австрии и Германии.

Музыканты и исследователи, специализирующиеся на музыке прошлых веков, часто (и понятно) увлекаются и восхищаются каждым произведением, которое имеет известное очарование и «хорошо сделано». Однако я думаю, что эти две черты сами по себе еще недостаточны, чтобы обеспечить старому произведению жизненность и способность произвести впечатление на сегодняшнего слушателя. При общем высоком ремесленном уровне музыки эпохи барокко нужны еще оригинальность и действительное творческое своеобразие, чтобы произведение того времени могло полностью заинтересовать еще и сегодня. Часто из сотни рукописей, проходящих руками при изучении архивов, только одна партитура обещает стать актуальной и заслуживает той большой и трудной работы, которая нужна для того, чтобы вернуть ее к жизни.

Инструментальные произведения Я. Зеленки, рукописи которых хранятся в Дрезденском архиве, сразу заинтересовали меня своим художественным уровнем, оригинальностью музыкального языка и своеобразием стиля. Работа над их реконструкцией, созданием генерал-баса и всего того, что в музыке барокко было живым и само собой разумеющимся, но сегодня требует исторически хорошо обоснованной и художественной интуиции, руководимой дополнительной творческой работой интерпретатора и, наконец, подготовка и исполнение этих произведений были действительно волнующим переживанием. Чем больше мы приближались к образу подлинного звучания произведения, тем яснее проявлялась его необычная красота и особое напряжение между строго контрапунктическим стилем (например фуга в Увертюре) и стилем импровизации и фантазии (в частях Каприччио в Симфонии). В них обоих проявляется сила Зеленки: его контрапункт сжатый, чрезвычайно сосредоточенный (он предпочитает работать с тесным проведением темы несколькими голосами — стретто), но он умеет писать и легко, с прекрасным мелодическим взлетом во всех четырех голосах (Сицилиано в Увертюре). Значительной движущей силой в музыке Зеленки было глубоко переживаемое им наслаждение инструментальной виртуозностью, — бравадные виртуозные соло и различные диалоги (например гобой и скрипка в первой части Симфонии — имеют много общего с известным «увлечением концерто-гроссо» у А. Вивальди.

Для исполнителей — соотечественников Зеленки — является еще более волнующим переживанием чувствовать и открывать корни его музыки, черпающие изобретательную силу в старинной музыкальной стихии родной страны.

Если этой записи удастся принести слушателям ту радость, которую нам дало исполнение произведений Я. Д. Зеленки, она выполнит свое назначение.

Милан Мунцлингер
Перевела Любовь Лазарева

„Anlagend seine Werke, so zeugen sie von einem Tiefsinn, von einer Kenntnis gelehrter Harmonik und einer Geübtheit in deren Handhabung, die ihm seinen Stuhl nahe an den Vater Sebastians rücken.“ Der Komponist, von dem diese Worte Johann Friedrich Rochlitz (Jahrbuch des Böhmisches Museums VI, 1830, S. 119) in der 1. Hälfte des v. Jh. geschrieben hat, ist *Jan Dismas Zelenka*, der bedeutendste Vertreter der tschechischen Musikeremigration des Spätbarocks und einer der beachtenswertesten tschechischen Komponisten des 18. Jh. überhaupt. Er ist am 16. Oktober 1679 im Dorfe Louňovice, am Fuß des legendären Berges Blaník (etwa 60 km südöstlich von Prag) geboren worden. Von seinem Vater, dem Organisten von Louňovice, erwarb er sich die erste musikalische Bildung. Die Jahre, die er sodann im Prager Jesuiten-Kollegium und in der Kapelle des Freiherrn Joseph Ludwig von Hartig verbracht hat, dürften die Weltanschauung Zelenkas — er blieb sein ganzes Leben lang tief religiös — in höherem Maße als sein kompositorisches Profil mitgestaltet haben. Zwar schrieb er schon in Prag (1709) eine lateinische Kantate für das Collegium Clementinum, aber erst in Dresden, wo er kurz darauf (etwa 1709–1710) als Kontrabassist des Hoforchesters angetreten war, boten sich ihm breitere Möglichkeiten für seine künstlerische Entwicklung. Die *Cäcilianische Messe*, 1712 geschaffen, erweckte solche Aufmerksamkeit, daß dem Autor ermöglicht wurde, seine Studien in Wien bei Johann Joseph Fux fortzusetzen (1715); auf Fux' Empfehlung hin — „damit er alles machen lerne und nicht bloß nach meinen (d. i. Fux') Manieren“ — bot der sächsische Kurprinz dem begabten Komponisten eine Studienreise nach Venedig (1716). In Venedig machte sich Zelenka wahrscheinlich mit Antonio Lotti, dem typischen Spätvenezianer, bekannt, wenn auch Quellennachweise darüber fehlen; ebensowenig kann man Rochlitz' Vermutung, Zelenka habe in Neapel bei Alessandro Scarlatti und bei Francesco Feo studiert, quellenmäßig nachweisen. Erst nach Zelenkas Rückkehr aus Wien und aus Italien nach Dresden (1717) können seine Lehrjahre, immerhin nur formal, als abgeschlossen angesehen werden. Das dem steten Wissensdrang des Achtunddreißigjährigen entquellende unablässige Studium macht nämlich eine solche genaue Zeiteinschränkung nicht gut möglich. Ein Schüler Fux', bringt er sich in seinen Dresdner Wirkungsort eigene Abschriften von Messen und anderen kirchlichen Kompositionen wie seines Wiener Lehrers so Caldaras mit, studiert die Werke Antonio Lottis und widmet Aufmerksamkeit dem Schaffen seiner Dresdner Zeitgenossen der Richtung Strungk — J. Ch. Schmidt. Inzwischen nahm auch Zelenkas künstlerische Tätigkeit am Dresdner Hof immer mehr zu: er wirkte nicht mehr als *Contrabassist*, sondern auch als *Compositeur* und *Capellmeister* neben Johann Christoph Schmidt und Johann David Heinichen. 1723 bot sich ihm — dem Vierundvierziger — eine der größten Gelegenheiten seines Lebens: sich bei den Feierlichkeiten in Prag anlässlich der Krönung Karls VI. zum König von Böhmen schöpferisch zu betätigen. Er ließ diese Gelegenheit nicht unausgenützt. Von den Jesuiten des Prager Clementinums hiezu aufgefordert, schuf er ein „Melodrama“, *Sub olea Pacis & Palma Virtutis Conspicua Orbi Regia Bohemiae Corona*, benannt. Das Werk, das noch von Fux und Caldara beeinflusst erscheint, enthält 5 Chornummern, 2 selbständige Rezitative, 29 Arien und Duette, und wurde am 12. September 1723 im Prager Jesuiten-

kollegium in Gegenwart des kaiserlichen Hofes aufgeführt. Auch die meisten Orchesterwerke Zelenkas aus diesem Jahre verdanken ihre Entstehung den Prager Krönungsfeierlichkeiten. Auch wenn Zelenkas Werdegang sich die folgenden Jahre in der Richtung nach Vertiefung des künstlerischen Ausdrucks und nach höherer Entfaltung der tonsetzerischen Technik bewegte (wie dies namentlich die Sonaten für Oboe, Fagott und Generalbaß beweisen), so scheint es doch, daß die Kurve seiner Lebenserfolge eben bei dem Prager Krönungsfest kulminierte und weiterhin eher eine Senkung aufweist. Nach Dresden zurückgekehrt, vertrat Zelenka den erkrankten Kapellmeister Heinichen, u. zw. bis zu dessen Tod 1729, worauf er volle vier Jahre die Kirchenmusik selbst besorgte, ohne daß ihm die Würde des Kapellmeisters verliehen worden wäre. Im Gesuch um die Kapellmeisterstelle, das er am 24. Oktober 1733 beim König und Kurfürsten Friedrich August eingereicht hat, weil ihn dazu — wie er schreibt — „die äußerste Noth gleichsam zwinget“, führt er unter anderem auf: „Nach meiner Zurückkunft von Wien, habe ich nächst dem Capellmeister Heinicken die Königl. Kirchen Music viele Jahre lang mit versorget, nach dessen Absterben aber dieselbe meistens allein componiret und dirigiret, derowegen auch um die dabey benöthigte fremde Musicalien zu erlangen, und selbige nebst meinen eigenen copiren zulaßen, fast die Helffte meines zeitherigen Tractaments zu meinem größten Schaden aufwenden müssen“ (zitiert nach G. Haußwald: J. D. Zelenka als Instrumentalkomponist, Archiv für Musikwissenschaft 1956, S. 246). Dem Gesuch des alternden Meisters, der in jener Zeit immer mehr von dem bedeutenden Vertreter der neapolitanischen Schule J. Ad. Hasse überschattet wurde, gab man nicht statt. Den Anhängern Hasses gelang es, Zelenka hintanzusetzen, so daß er die Kapellmeisterstelle nicht erhielt und sich mit dem Titel *Kirchenkomponist* begnügen mußte; dieser wurde ihm nach zwei Jahren (1735) verliehen. Er bekleidete diese Funktion bis zu seinem am 23. Dezember 1745 erfolgten Tode, somit noch volle 10 Jahre.

Für Zelenkas Lebens- und künstlerische Einstellung ist es bezeichnend, daß er für neue künstlerische Strömungen bis zu seinen letzten Tagen stets empfänglich war und ihnen unvoreingenommen gegenüberstand. So vermochte auch der Aufstieg Hasses, obwohl für Zelenkas Karriere so hindernd, unseren Komponisten nicht dazu zu verleiten, daß er auf den eigenen Errungenschaften beharre; er führte ihn vielmehr zum Versuch, sich mit dem Beitrag der neapolitanischen Schule schöpferisch auseinanderzusetzen, wie es z. B. das Oratorium *Gesù al Calvario* bezeugt. Wenn wir zu all den angeführten künstlerischen Anregungen, die Zelenka während seines Lebens empfing, noch den starken Vivaldikult (diesen Meister propagierte in Dresden namentlich J. G. Pisendel) und den Einfluß der italienischen Sentimentalität (die bes. Zelenkas Kollege Heinichen repräsentierte) hinzufügen, so haben wir im großen ganzen alle Einflüsse angedeutet, die sein Lebenswerk formten. Für den Endcharakter von Zelenkas Stil war entscheidend — wie es Camillo Schoenbaum im „Handbuch der böhmischen Musikgeschichte“ (I, S. 161, Maschinenschrift) betont —, daß diese Mannigfaltigkeit der Einflüsse durch kernige Volksmusikalität und außerordentliche, fast an J. S. Bach gemahnende Fähigkeit der Synthese ausgewogen wurde.

Der Zahl nach überwiegen in Zelenkas schöpferischem Nachlaß *Kirchenkompositionen*, in denen seine Zeitgenossen offenbar den Schwerpunkt seiner Bedeutung sahen. Die Berliner Abschrift eines der bedeutsamsten Zelenkaschen Werke dieser Gattung, „*Responsoria pro Hebdomada Sancta*“, hat ja G. Ph. Telemann mit folgender Bemerkung versehen: „Dieses Werk verdient wegen der darin enthaltenen besonderen Arbeit einen Liebhaber, der wenigstens 100 Thaler entbehren kann, um es zu besitzen . . .“ Es sind Tonstücke a cappella, in denen Zelenka — nach Schoenbaums treffender Charakteristik (op. cit., S. 161) „seine ganze, bedeutende harmonische Begabung zur Aktualisierung des a-cappella-Satzes ausnützt, ohne jedoch den rein vokalen Charakter zu zerstören.“ Namentlich einige chromatische Fugen und Fugati enthalten das Maximum dessen, was die ganze „stile antico“-Literatur des 18. Jh. in dieser Richtung zu bieten vermochte. Zelenkas Meisterschaft der Polyphonie äußert sich am besten in seinen „*Missae ultimae*“ sowie in der „*Missa defunctorum*“, wo die Mehrzahl der Chorpharten Fugen oder Doppelfugen sind, weiters in der abschließenden Quadrupelfuge des Amens im dreisätzigen „*Magnificat in D*“.

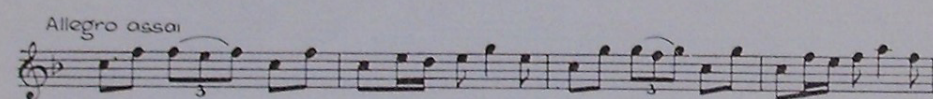
Die *Instrumentalmusik* Jan Dismas Zelenkas umfaßt einige Capricci für verschiedene Besetzung, zwei Konzerte, drei Orchestersuiten (von denen eine nicht erhalten geblieben ist) und sechs Kammermusikwerke, nämlich Sonaten für Blasinstrumente und Basso continuo. Zum Unterschied von den Kirchenkompositionen wurde diesem Schaffensgebiet Zelenkas erst später, dafür aber systematisch Aufmerksamkeit gewidmet. W. Krüger behandelte seine Konzerte (Das Concerto grosso in Deutschland, Wolfenbüttel 1932, S. 145—8), K. M. Komma die slawischen Elemente in Zelenkas Schöpfung (J. Zach und die tschechischen Musiker etc., Kassel 1938, S. 88f.), C. Schoenbaum seine Sonaten (Die Kammermusikwerke des J. D. Zelenka, Kongreßbericht Wien 1956, S. 552—562) und G. Haubwald schrieb über Zelenkas instrumentale Musik im allgemeinen (J. D. Zelenka als Instrumentalkomponist, Archiv für Musikwissenschaft XIII, 1956, S. 243—262).

Die Bezeichnung *Capriccio*, die einige instrumentale Kompositionen Zelenkas tragen, will keineswegs auf launige Invention hindeuten, sie bezieht sich vielmehr auf deren durchaus nicht herkömmlichen zyklischen Ablauf, der in der Betonung der Eigenständigkeit der einzelnen Formglieder beruht. Im Verlauf dieser mehrsätzigen Kompositionen wechseln nämlich polyphone und homophone, statische und fortspinnende, tanzmäßige und fugische Teile kontrastvoll miteinander ab, wobei ihre strukturelle Verschiedenheit durch auf Kontraste abzielende Klanggruppenregie noch unterstrichen wird. Dem Charakter nach nähert sich die Mehrzahl von ihnen einer Orchestersuite. In zwei Instrumentalkompositionen überwiegen die Merkmale eines *Concerto grosso*: im „*Concerto in G*“ für zwei Oboen, 2 Violinen, Bratsche, Fagott, Violoncello und Basso continuo, und in der „*Sinfonia in A*“ für dieselbe Besetzung (vgl. die Aufnahme). Die beiden Werke verdanken ihre Entstehung den Krönungsfeierlichkeiten in Prag 1723; das widerspiegelt sich in ihrem stellenweise ziemlich pathetischen, feierlich gehobenen Ausdruck. Nur das erste Werk, das *Concerto in G*, behält die ursprüngliche Konzertform, gegebenenfalls kombiniert es die Form des „*Concerto grosso*“ mit dem italienischen Solokonzert. Das Werk setzt sich aus

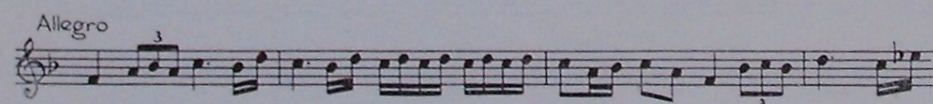
drei Sätzen zusammen. Der schnelle erste Satz erinnert zwar durch einige Merkmale an die antithetische Satztechnik der Corelli-Zeit, immerhin überwiegen in ihm im ganzen Elemente der Konzertpraxis des Hochbarocks. Im langsamen Mittelsatz, „*Cantabile*“, begegnen wir einer überzeugenden Probe von der, durch ausdrucksreiche Harmonik noch betonten, melodischen Gabe des Autors. In wirksamem Kontrast knüpft an diesen Satz das rondoartige Allegro mit ausgedehntem Orgelpunkt vor dem Wiedereinsatz des Tutti-themas auf der Dominante an. Der aufgenommenen *Sinfonia in A* widmen wir unsere Aufmerksamkeit in der selbständigen Analyse des Werkes. Das konzertante Element spielt eine bedeutende Rolle auch in Zelenkas *Orchestersuiten*, die ebenfalls in Prag anläßlich des Krönungsfestes 1723 entstanden sind. Wenn eine von ihnen, die mit dem Namen „*Hypocondria*“ bezeichnet zu werden pflegt, eher wie eine Andeutung einer Ouvertüresuite französischen Typus anmutet, so weist die zweite — *Ouverture in F* — schon alle Merkmale dieses Gebildes auf und kann als eine Ouvertüresuite in reinster Gestalt angesehen werden. Auch auf dieses in unserer Aufnahme enthaltene Werk werden wir noch zurückkommen. Als letzte bedeutsame Gruppe der Instrumentalmusik Zelenkas seien seine *Kammermusikwerke* angeführt: sechs Sonaten für Blasinstrumente (Oboen, Fagott) und Basso continuo. Schoenbaum, der sich mit ihnen in der obzitierten Abhandlung eingehend befaßt, gelangt zu der Folgerung, es handle sich um den bewußten und durchdachten Versuch Zelenkas, „die letzten Grenzen kontrapunktischer Tragfähigkeit der ‘chiesa’-Sonate zu ergründen“ (op. cit., S. 558). Von diesem Standpunkt aus stellen Zelenkas Sonaten ein beachtenswertes Dokument der barocken Kammermusik in formaler wie thematischer, harmonischer, kontrapunktischer und dynamischer Hinsicht dar.

Zelenkas gesamter kompositorischer Nachlaß erscheint von einigen Hauptmerkmalen durchsetzt, die ihm eine unverkennbare, individuelle Prägung verleihen. In Zelenkas künstlerischer Persönlichkeit überwiegt — psychologisch betrachtet — die *Neigung zu Melancholie* und zu schwermütiger Meditation. Musikalisch äußert sich das auf mehrfache Weise. Vor allem geschieht es dem Autor oft, daß das „spezifische Gewicht“ des Gehaltes, den er in den langsamen Satz einer zyklischen Komposition hineinlegt, so wichtig ist, daß er aus dem langsamen Satz den eigentlichen Schwerpunkt der Komposition macht, zum Nachteil der schnellen oder tanzmäßigen Teile von fröhlichem, divertierendem Charakter. Solchen langsamen Sätzen, in denen sich der melancholische Gefühlsgehalt in ausdrucksvolle melodische Bögen projiziert (wie z. B. im Adagio der Sonate Nr. 5 oder in der „*Aria da Capriccio*“ der Sinfonie in A) wohnt bereits etwas wie eine Vorahnung der Romantik inne; in diesem Zusammenhang sei bemerkt, daß Zelenka in seinen Instrumentalkompositionen hie und da die Bezeichnung „*cantabile*“ anwendet. Der melancholischen seelischen Grundhaltung kommt auch ein weiterer Charakterzug seines Talentes zustatten, nämlich seine ungemein entwickelte *harmonische Begabung*. Seine harmonische Aussage kennzeichnet sich durch häufiges Anwenden dissonanter, meistens unvorbereiteter Akkorde, interessanter Alterationen und ungewöhnlicher Modulationen; eine besondere Vorliebe für die Chromatik ist ihm eigen; auch weiß er, Dur-Moll-Verwechslungen wirksam auszunützen. Obwohl Zelenka alle Möglichkeiten

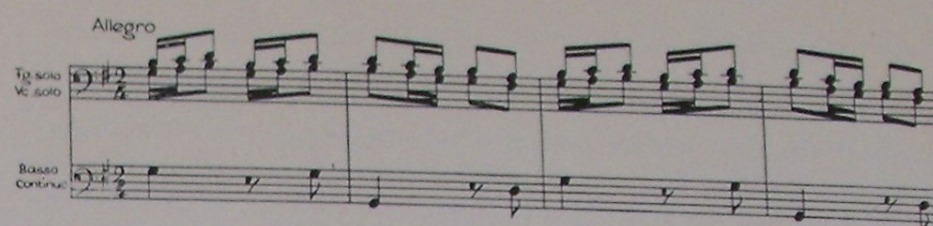
der Homophonie perfekt zu verwenden verstand, ist er als *Polyphoniker* keineswegs geringer einzuschätzen: wie bereits erwähnt, beherrschte er meisterhaft komplizierte Fugengebilde, die Quaddrupelfuge nicht ausgenommen. Zelenkas Gabe des harmonischen Gefühls macht sich auch hier geltend, wie es sich z. B. in chromatisch verdichteten oder affektgefärbten Fugen- und Imitationsthemen erkennen läßt. Einen weiteren einnehmenden Zug der Kunst Zelenkas bildet das *Reichtum seiner Klangpalette*; es scheint, daß die Entfaltung des Instrumentationsgefühls des Autors die hohen Qualitäten der Musiker des Dresdner Hoforchesters positiv förderten. Das Resultat — reich differenzierte und immer funktionsmäßige Anwendung der Instrumente, von der sparsamsten Besetzung bis zum vollen Orchester mit Streichern, Flöten, Oboen, Trompeten, Waldhörnern und Pauken (z. B. im Requiem). Auf dem Gebiet des *Formaufbaues* wirkt eigentümlich Zelenkas Neigung, Stilarten und Formen zu vermischen. So vermengt er in der Ouvertüre zu „Sub olea pacis“ die italienische Tempofolge mit dem französischen Da Capo; oder er kombiniert Elemente des Concerto grosso mit der französischen Ouvertüresuite. Auch Zelenkas Capricci zeugen — in ihrer Art — von dieser Vorliebe des Autors. Wichtig ist allerdings, und Schoenbaum betont es mit Recht (Handbuch der böhmischen Musikgeschichte I, S. 166), daß eindeutig weder französische, noch italienische oder andere Stilelemente vorherrschen und daß für den Charakter von Zelenkas Werken ihr Vermischen bestimmend ist. Wenn wir schließlich auf die nationalen Elemente zu sprechen kommen, müssen wir auch auf Merkmale der *tschechischen Volksmusik* aufmerksam machen, die sich in Zelenkas Vokalwerken meistens nur durch rhythmische Besonderheiten, in dessen Instrumentalmusik hingegen manchmal auch durch die Melodik äußern. So begegnen wir z. B. im 4. Satz der Sonate Nr. 1 einem thematischen Typ,



der, wie Komma bewiesen hat (op. cit.), den deutlichen Charakter tschechischen Musikempfindens trägt, und der Rhythmik der tschechischen Sprache durch tanzmäßige Auffassung entwächst. Ähnlich ist das Thema des 1. Satzes der Sonate Nr. 5

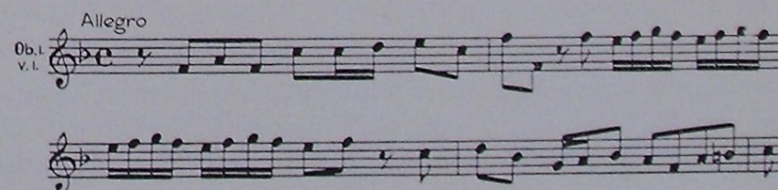


dem unregelmäßigen, dem tschechischen Volkslied eigenen Periodenbau tributpflichtig; und in einigen Partien des letzten Satzes des Concerto in G finden sich Motive, von denen Schoenbaum mit Recht behauptet, sie könnten in einem Dvořákschen Tanzsatz Platz finden:

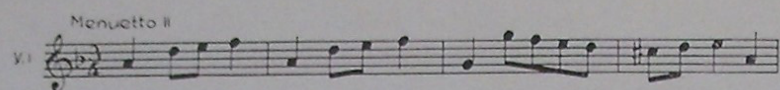


Daß allerdings solche Tschechismen eher dem damaligen Wunsch nach volksmäßigem Kolorit Rechnung tragen und mit einem Versuch um national bewußte musikalische Aussage nichts Gemeinsames haben — das steht heute schon ebenfalls außer Zweifel. Zelenkas Lebenswerk, das sich in der Zeit seines Entstehens auf den engen Kreis des Dresdner Hofes beschränkte, konnte sich zu Lebzeiten seines Autors nicht hinreichend weit auswirken, so daß es den breiteren Musikkreisen fast unbekannt blieb. Erst 100 Jahre nach dem ersten Versuch Rochlitz' fing man an, sich mit ihm gehörig zu befassen. Die gegenwärtig vorliegenden Ergebnisse dieses Studiums berechtigen uns zu der Folgerung, daß ein Werk von solchen Werten nicht von neuem vergessen werden darf, sondern daß es in die lebende Konzertpraxis als dessen wertvoller Bestandteil übergehen wird.

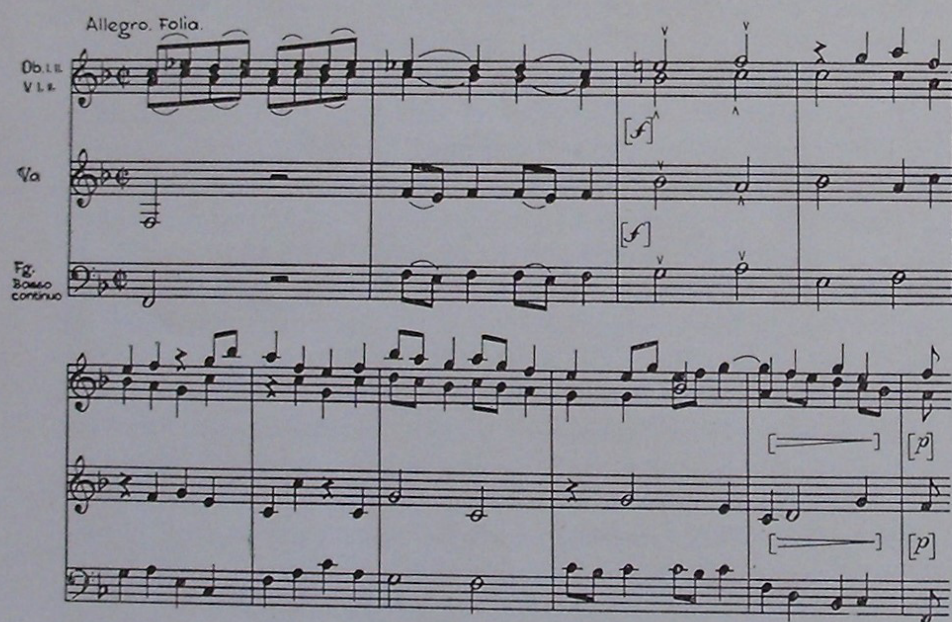
Die handschriftliche Partitur der *Ouvertüre (Suite) in F* Zelenkas wird, wie die Mehrzahl seiner Werke, in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt und ist vom Autor als „Ouvertüre à 7 concertanti“ mit der Datierung „à Praga 1723“ bezeichnet. Die instrumentale Besetzung enthält 2 Oboen, Fagott, Streichinstrumente und Cembalo; das Werk, von C. Schoenbaum für den Druck vorbereitet, erschien zum erstenmal in der Universal-Edition, Wien 1960, unter dem Titel „Suite (Ouverture à 7 concertanti)“. Die Komposition stellt in Zelenkas Schöpfung vielleicht den einzigen Fall dar, da der Meister eine französische Ouvertüresuite in reiner Gestalt schuf, wenngleich dieses Werk sein künstlerischer Wert hoch über das übliche Niveau der handwerkmäßig geschriebenen Ouvertüren jener Zeit erhebt. Das sieht man gleich am 1. Satz (*Grave. Allegro, F-dur, C*), der sich aus einer langsamen Einleitung (Takte 1—26), einem lebhaften Mittelteil (Takte 27—129) und einem langsamen Schlußteil (T. 130—148) zusammensetzt. Die Einleitung und der Schlußteil entwachsen dem gleichen thematischen Material, dessen gravitatisch-pompöser Charakter, durch den punktierten Rhythmus noch betont, offensichtliche Spuren der festlichen Atmosphäre trägt, in der die Komposition entstanden ist. Das einleitende und das abschließende Grave bildet einen Rahmen für den Kern des Satzes, für das Allegro, dem ein viertaktiges Thema



zugrunde liegt und fugisch mit hoher kontrapunktischer Meisterschaft bearbeitet wird. Der 2. Satz (*Andante, a-moll, 3/4-Takt*) in der Tonart der Dominantenparallele situiert, ist eine Aria für Streichinstrumente. Im 3. Satz finden wir zwei Menuette: das *Menuetto I*, in der Haupttonart F-dur, volksmäßig kernigen Charakters, nimmt wieder alle Instrumente in Anspruch; von dem *Menuetto II* wird das Trio vertreten. Dieses zweite Menuett kontrastiert mit dem ersten sowohl in Hinsicht der Besetzung (Streicher ohne Holzbläser) und der Paralleltonart (d-moll), als auch in Hinsicht der Dynamik, vor allem jedoch wegen seines eigentümlichen motivischen Reizes:



Zelenkas mehrmals schon erwähnte Vorliebe für kühne Modulationen und überraschende harmonische Wendungen bezeugt klar der 4. Satz, *Siciliano (Andante ma non troppo, B-dur, 12/8 Takt)*, in der Tonart der Subdominante; die Takte 15–19 und vielleicht noch mehr 20 ff. mit ihrer ständigen modulatorischen Bewegung sind in dieser Hinsicht charakteristisch. Eine gründlich gearbeitete *Folia (Allegro, F-dur)* bildet das wirksame Finale des Werkes; mit ihren zahlreichen rhythmischen und melodischen Anklängen an tschechische Volkstänze

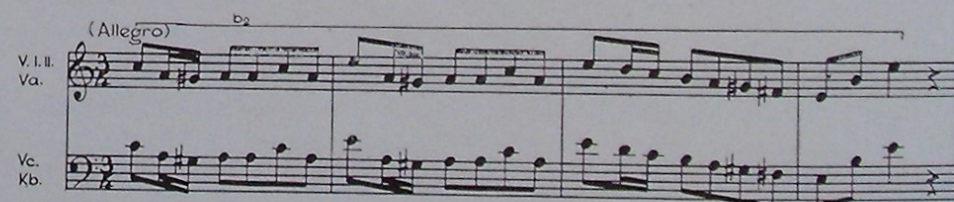
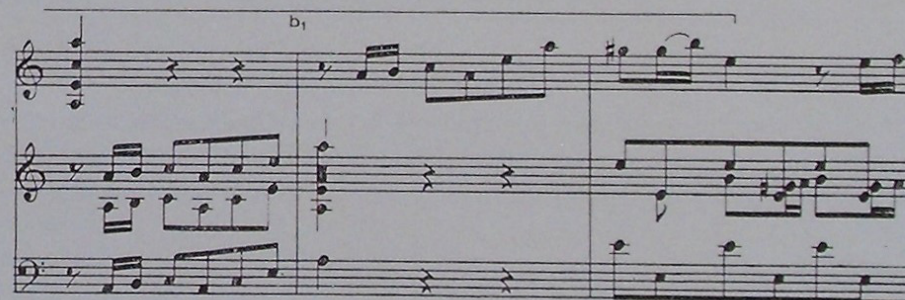
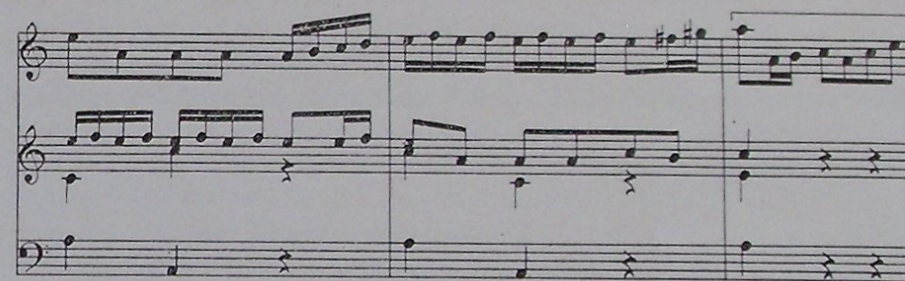
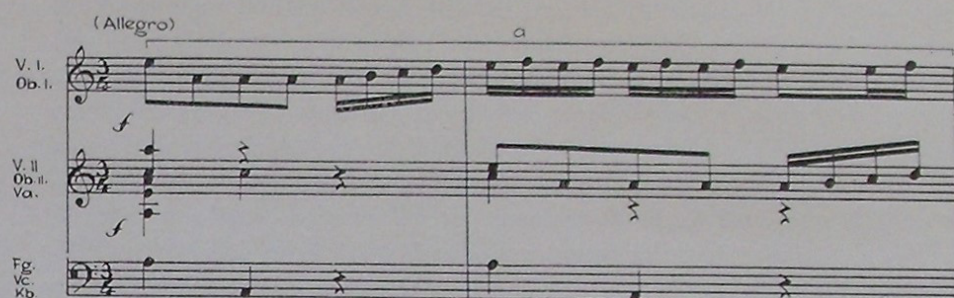


nimmt sie uns sehr für sich ein.

Das Manuskript der zweiten auf dieser Schallplatte festgehaltenen Komposition Zelenkas, der *Sinfonia in A*, befindet sich ebenfalls in der Landesbibliothek Dresden. Das Titelblatt des autographen Manuskripts lautet: „*Simphonie* |

a 8 Concer: | Violin 2, Oboe 2, | Viola, Violoncello | Fagotto | e Basso contin: | à Praga 1723 Zelenka.“ Das Werk stellt, wie gesagt, eine eigenartige Vermengung der italienischen Sinfonie mit den Elementen des Concerto grosso dar. Beiden genannten Formen ist das Prinzip der Dreisätzigkeit eigen; Zelenka erweitert jedoch sein Werk auf fünf Sätze, indem er noch zwei Tänze der französischen Ouvertürensuite (*Gavotta, Menuetto*) hinzufügt.

Der 1. Satz (*Allegro, a-moll, 3/4-Takt*) trägt alle Merkmale eines Concerto grosso. Das thematische Material der Exposition (Takte 1–42) enthält drei Elemente, die der Übersichtlichkeit wegen als Motiv *a* (Takt 1 ff.), *b₁* (Takt 5 ff.) und *b₂* (Takt 28) bezeichnet werden können, weil das dritte Motiv bloß ein Derivat des zweiten ist.



Der absteigende Oktavenschritt, mit dem der Satz beginnt, erscheint auch in der Einleitung anderer Kompositionen Zelenkas (z. B. im Requiem oder im Concerto in G) und ist für den Autor charakteristisch. Die ganze Exposition wird vom Orchester-Tutti vorgetragen. Der umfangreiche, volle 250 Takte umfassende Mittelteil des Satzes (Takte 43—292) wird von dem ersten konzertanten Abschnitt eröffnet, worin der Solovioline und dem Concertino der Streicher die Hauptrolle zukommt; die motivische Grundlage bildet das Motiv b_1 . Der erste konzertante Abschnitt leitet diesen Teil des Satzes aus der Haupttonart in die Moll-Dominante über, in der sodann das ganze thematische Material der Exposition (Takte 115—167) vorwiegend im Tutti verläuft. In dem etwas breiteren zweiten konzertanten Abschnitt (Takte 168—280), der sich in Nebentonarten bewegt und sich auf die Motive b_1 und b_2 gründet, führen diesmal die Oboen und die erste sowie die zweite Solovioline das Wort. In den Takten 281—292 verwirklicht sich die Rückleitung in die Haupttonart a-moll, in der sich sodann der Schlußteil des Satzes, die Reprise — dem Tutti anvertraut — regelmäßig abwickelt (Takte 293—336). Der 2. Satz (*Andante, F-dur, C*) hat den Charakter einer kurzen, solistisch gefaßten Episode, die bloß 32 Takte umfaßt. Die Stimmigkeit wird zum Quadro reduziert, das Fagott geht entweder mit Baß zusammen, oder läßt sich in Solo hören. Der Anfang des Satzes entwickelt sich zweistimmig und zwar zwischen der Solo-Oboe, die das Subjekt vorträgt, und der Baß-Linie. Im 4. Takt hebt das erste Subjekt in der Solovioline um eine Quint höher an, im 6. Takt tritt dasselbe Subjekt, eine Oktave tiefer, im Fagott hinzu; die reale Dreistimmigkeit wird meistens bis zum Ende des Satzes gewahrt, der im 30. Takt in F-dur schließt. Die Takte 31—32 (*Adagio*) weichen in den C-dur-Akkord aus, an den sodann der 3. Satz (*Tempo di Gavotta, Capriccio, F-dur*) anschließt. Dieser typische tanzmäßige Satz der französischen Ouvèrtürensuite wird auch von der anderen Seite her durch einen langsamen Teil — *Aria da Capriccio* — umrahmt; damit wird der 4. Satz eröffnet. *Aria da Capriccio* gehört unstreitig zu den gewichtigsten Teilen der ganzen Sinfonia: schon aus den Anfangstakten geht klar hervor, daß Zelenka mit äußerst ökonomischen Mitteln maximale Wirkung zu erzielen weiß.

Aria da capriccio. Andante

V. I. II.
Va. *pp pizzicato*

Vc. solo *cantabile*

Basso continuo *pizzicato*

Den Aufbau des 4. Satzes (*d-moll, 3/4-Takt*) erfaßt das Schema ABA_1B_1 . An den Einleitungsteil A (*Aria da Capriccio*), der sich in d-Moll bewegt, schließt attacca der Teil B, *Allegro*, an, der nach a-moll kadenziiert. In dieser Tonart kehrt das erste Andante (A_1) wieder; diesmal wird es nicht mehr vom Solo-

Violoncello vorgetragen, wie es am Anfang des Satzes der Fall war, sondern von der Solovioline im abwechselnden Dialog mit dem Fagott, dem Solo-Violoncello und der Oboe. Den Satz schließt die Reprise B_1 (*Allegro*) ab, wobei dieser Teil aus der Tonart D-dur in die Haupttonart d-moll zurückkehrt und sie bekräftigt. Das *Finale* nun ist ein energisches Menuett. Es ist von volksmäßigen Rhythmen und Motiven durchzogen und fesselt uns namentlich durch den einnehmenden Kontrast zwischen den Eckteilen in a-moll und dem Trio in der gleichnamigen Dur-Tonart.

Dr. MILAN POŠTOLKA

Dem Autor dieser Abhandlung ist es eine liebe Pflicht, Herrn Dr. Camillo Schoenbaum (Dragor), der ihm den betreffenden Abschnitt seines bis jetzt nicht veröffentlichten Werkes „Handbuch der böhmischen Musikgeschichte“ zur Verfügung gestellt hat, für diese Liebenswürdigkeit seinen wärmsten Dank auszusprechen.

*

In Prag mit seiner rühmlichen, stets lebendigen Barocktradition wirkt schon Jahre hindurch die Kammervereinigung *Ars rediviva*. Diese Bezeichnung hat sie nach dem Ensemble Mme Claude Crussards übernommen, das auf tragische Weise sein Ende gefunden hatte. Unsere Vereinigung hat es sich zur Hauptaufgabe gestellt, sich mit dem Kammermusikwerken des Barocks und der Vorklassik innig vertraut zu machen und sie sodann in stilistischer Reinheit, auf die Anforderungen der modernen Zeit Bedacht nehmend, zum Vortrag zu bringen. Dank ihrem sorgfältig gewählten Repertoire und den sehr guten Niveau ihrer Darbietungen konnte die *Ars rediviva* eine breite Hörergemeinde von hoher Kultur um sich versammeln. Von den Konzertreisen nach der Bundesrepublik Deutschland und nach Österreich haben sich die Künstler glänzende Kritiken mitgebracht. Die französische, englische, amerikanische und ungarische Fachpresse ist des höchsten Lobes voll über die Aufnahmen des „Musikalischen Opfers“ Johann Sebastian Bachs und anderer barocker Kompositionen auf Supraphon-Platten in der Ausführung durch die *Ars rediviva*. Die einzelnen Mitglieder des Ensembles sind namhafte Solospieler auf ihrem Instrument. Zur gemeinsamen Arbeit führte sie die Hochschätzung der Meisterwerke der Vergangenheit, das Studium der Probleme der damaligen Wiedergabe und das Streben, dem damaligen Kunstideal nahezukommen.

Der künstlerische Leiter der *Ars rediviva*, Flötenvirtuose, Musikolog und Komponist Milan Munclinger, ist im Dirigieren Schüler des Nationalkünstlers Václav Talich; dieser hat im Ensemble *Ars rediviva* während der ersten Zeit seines Bestehens mitgearbeitet.

Musiker und Musikwissenschaftler, die sich speziell auf die Tonkunst der vergangenen Zeiten einstellen, geraten oft in helle (und begründete) Begeisterung bei jeder Komposition, die „gut gemacht“ und anmutig ist. Ich bin jedoch der Meinung, daß diese Eigenschaften nicht dazu hinreichen, um einem Werk der Vergangenheit Lebenskraft und Wirksamkeit auch für die Gegenwart zu sichern. Bei dem anerkanntermaßen hohen Niveau der handwerklichen Arbeit der Barockmusik bedarf es noch der Originalität und der wirklichen Schöpfer-

kraft dazu, daß uns ein altertümliches Werk noch heute fesselt. Unter hunderten Manuskripten, die uns beim Studium in die Hände kommen, findet sich oft nur eine einzige Partitur, die die umfangreiche und schwierige Arbeit, die man der Wiederbelebung des betreffenden Werkes angedeihen lassen muß, wirklich verdient.

Zelenkas Instrumentalwerke, deren Handschriften im Dresdner Archiv aufbewahrt sind, erweckten wegen ihres hohen künstlerischen Wertes, ihrer originellen Ausdrucksweise und stilmäßigen Aussage sofort meine Aufmerksamkeit. Die Arbeit an ihrer Rekonstruktion, an der Realisation des Generalbasses und an all dem, was in der Praxis eines barocken Künstlers ganz selbstverständlich war, heute aber eine kunsthistorisch fundierte und von künstlerischer Intuition geleitete nachschaffende Arbeit des Interpreten erheischt, und schließlich die Einstudierung und Aufführung der Werke boten uns geradezu aufregende Erlebnisse. Je mehr wir uns der wirklichen Gestalt des Werkes näherten, desto klarer gab sich seine seltene Schönheit sowie eine sonderbare Spannung zwischen dem streng kontrapunktischen Stil (z.B. in der Fuge der Ouvertüre) und dem Improvisations- — und Phantasiestil (in den capriccio-artigen Sätzen der Sinfo-

nie) kund. Zelenkas Kraft äußert sich in beiden Fällen: sein Kontrapunkt ist kernig, ungemein konzentriert (häufige Anwendung der Engführung); aber der Komponist weiß ihn auch gelöst, in allen vier Stimmen wunderbar melodisch und beschwingt zu gestalten (z.B. „Siciliano“ in der Ouvertüre). Gleichsam ein Triebkraft der Zelenkaschen Musik ist das elementare Erleben des virtuosens Instrumentalspiels. Bravouröse, virtuose Soli und bewegte Dialoge (z.B. zwischen Oboe und Violine im ersten Satz der Sinfonie) haben mit der bekannten konzertanten Besessenheit Vivaldis viel Gemeinsames.

Umso erregender ist die Arbeit für die Interpreten-Landsleute des Komponisten, die dabei die echten Wurzeln von Zelenkas Invention herauszufühlen und zu entdecken vermögen, jene, die ihre Kraft aus dem musikalischen Nährboden des Heimatlandes schöpfen.

Möge die Aufnahme ihre Mission erfüllen: die Begeisterung, die uns bei der Wiedergabe von Zelenkas Musik beseelte, auch den Zuhörern einzuflößen.

MILAN MUNCLINGER

Übersetzt von Dr. Kamil Šlapák

„Anlangend seine Werke, so zeugen sie von einem Tiefsinn, von einer Kenntnis gelehrter Harmonik und einer Geübtheit in deren Handhabung, die ihm seinen Stuhl nahe an den Vater Sebastians rücken“, écrivit, dans la première moitié du 19e siècle, Johann-Friedrich Rochlitz (Jahrbuch des Böhmischen Museums VI, 1830, p. 119), parlant du compositeur tchèque Jan-Dismas Zelenka dont il n'hésitait pas de rapprocher la sensibilité musicale, le savoir théorique et l'habileté pratique du génie même du très grand Jean-Sébastien. En effet, Jan-Dimas Zelenka appartient parmi les plus importants compositeurs tchèques du 18e siècle, et parmi ceux qui, à l'époque du baroque avancé, durent, pour maintes raisons, quitter leur pays et s'établir à l'étranger, il est, sans aucun doute, le plus remarquable. Il naquit le 16 octobre 1679 au village de Louňovice, situé à une soixantaine de kilomètres environ au Sud-Est de Prague, au pied du Mont Blaník, montagne légendaire dans la tradition populaire tchèque. Il acquit les premiers éléments de l'éducation musicale chez son père qui était organiste de l'église paroissiale. Les années que Zelenka passa ensuite au collège jésuite de Prague et à la chapelle du seigneur Joseph-Ludwig von Hartig déterminèrent, probablement, moins son prophète de compositeur que sa conception philosophique et morale de la vie — il resta, jusqu'à la fin de sa vie, profondément croyant. Il est vrai qu'il composa, pendant son séjour à Prague, en 1709, une cantate latine pour le Collegium Clementinum, mais ce n'est qu'à Dresde où, bientôt après (vers 1709—1710), il devint contrebassiste de l'orchestre de la Cour, qu'il trouva une atmosphère plus favorable à l'épanouissement de son talent. Le succès de sa Messe en l'honneur de Sainte-Cécile qu'il écrivit en 1712 et qui éveilla une grande attention permit à Zelenka de partir pour Vienne pour y parfaire ses études de composition musicale sous la direction de Johann-Joseph Fux (1715);

c'est également sur la recommandation de Fux (1716) qui désirait que le jeune compositeur ne se limitât pas seulement à ses conseils, mais qu'il élargît, dans la plus grande mesure, ses connaissances — „damit er alles machen lerne und nicht bloss nach meinen Manieren“ — que le prince-électeur de Saxe invita Zelenka à entreprendre un voyage à Venise. Quoique l'on ne possède pas de renseignements précis à ce sujet, on peut supposer que Zelenka ait rencontré à Venise le compositeur Antonio Lotti, représentant typique de la dernière génération de l'école de Venise; Rochlitz estime que Zelenka étudia encore sous la direction d'Alessandro Scarlatti et de Francesco Feo à Naples, mais cette hypothèse ne s'appuie pas non plus sur les documents concrets. Ce n'est qu'après le départ de Zelenka de Vienne et d'Italie et après son retour à Dresde en 1717 que les années de formation du compositeur peuvent être considérées comme formellement clôturées. Si d'ailleurs, nous parlons d'une clôture formelle de ses études, c'est que le maître, âgé alors de trente-huit ans, ne cessa, même après, d'élargir son instruction par des études privées; l'élève de Fux apporta, en effet, à Dresde une série de copies de messes et d'autres compositions de musique sacrée de son maître de Vienne et d'Antonio Caldara et il y continua à étudier les oeuvres d'Antonio Lotti, tout en suivant également les compositions de ses contemporains de Dresde appartenant à l'école de Strungk et de Schmidt. Entre temps, l'activité artistique de Zelenka à la Cour de Dresde prit également une plus grande envergure: car il n'y exerçait plus seulement les fonctions de contrebassiste, mais aussi celles de compositeur et de maître de chapelle, à côté de Johann-Christoph Schmidt et de Johann-David Heinichen. En 1723, au moment du couronnement de Charles VI, roi de Bohême, à Prague, le compositeur qui avait alors quarante-quatre ans trouva une magnifique occasion de faire valoir ses qua-

lités. Il en profita, écrivant sur l'invitation des Pères jésuites du Clementinum de Prague, un "mélodrame", composé de cinq choeurs, deux récitatifs et 29 airs et duos, sous le titre *Sub olea Pacis et Palma Virtutis Conspicua Orbi Regia Bohemiae Corona*; cette oeuvre qui trahissait encore certaines influences de Fux et de Caldara fut exécutée le 12 septembre 1723 au collège jésuite de Prague en présence des membres de la Cour impériale. La plupart des oeuvres orchestrales de Zelenka furent composées également à l'occasion des fêtes du couronnement de Charles VI. Et bien que les oeuvres que Zelenka composa plus tard fussent marquées d'un approfondissement artistique et d'un développement plus poussé de sa technique de composition (comme en témoignent surtout ses sonates pour hautbois, basson et basse continue), c'est aussi pendant les fêtes du couronnement de Charles VI à Prague que la courbe de ses succès atteint sans doute son point culminant, commençant, plus tard, à baisser petit à petit. Après son retour à Dresde, Zelenka suppléait le maître de chapelle Heinichen qui tomba malade et mourut en 1729; pendant les quatre années suivantes, sans être nommé maître de chapelle en titre, il dirigeait la musique religieuse à la Cour tout seul. Forcé par des circonstances d'ordre matériel — il dit lui-même que "die äusserste Noth ihn gleichsam zwinget" — il sollicite, dans une demande soumise, le 24 octobre 1733, au roi et prince-électeur Frédéric-Auguste, le poste de maître de chapelle, écrivant entre autre: "Nach meiner Zurückkunft von Wien, habe ich nächst dem Capellmeister Heiniken die Königl. Kirchen Music viele Jahre lang mit versorget, nach dessen Absterben aber dieselbe meistens allein componiret und dirigiret, derowegen auch, um die dabey benöthigte fremde Musicalien zu erlangen, und selbige nebst meinen eigenen copiren zulassen fast die Helffte meines zeitherigen Tractaments zu meinem grössten Schaden aufwenden müssen" (cité d'après G. Hausswald, J. D. Zelenka als Instrumentalkomponist, Archiv für Musikwissenschaft 1956, p. 246); tout en rappelant ses obligations de composer et de diriger la musique sacrée dans les églises royales, il se plaint donc d'être obligé de dépenser presque la moitié de son salaire pour les copies des oeuvres de différents compositeurs qu'il est obligé d'exécuter à côté de ses propres compositions. La demande du maître qui commençait de vieillir et dont la réputation était de plus en plus effacée par J.-Ad. Hasse, représentant remarquable de l'école de Naples, fut rejetée. Les partisans de Hasse réussirent à obtenir que le poste de maître de chapelle de la Cour ne lui fût pas confié de sorte qu'il dut se contenter du titre de *Kirchenkomponist* (compositeur de musique sacrée) qui lui fut conféré deux ans plus tard (1735). Il resta dans cette fonction dix ans encore, jusqu'à sa mort, survenue le 23 décembre 1745.

Ce qui caractérise le mieux la personnalité humaine et artistique de Zelenka, c'est son attitude, sensible et dépourvue de toute idée préconçue, envers les tendances nouvelles, qu'il conserva jusqu'à la fin de sa vie. C'est ainsi que même les succès de Hasse qui compliquèrent si gravement sa carrière amenèrent le compositeur non pas à persévérer obstinément dans ses propres conceptions esthétiques, mais, bien au contraire, à essayer de s'approprier l'apport des compositeurs de l'école de Naples et de s'en acquitter honorablement dans sa propre création, comme en témoigne, par exemple, son oratorio *Gesù al Calvario*. Si, à toutes les initiatives artistiques que nous avons mentionnées et qui ne res-

tèrent pas sans influence sur son oeuvre, nous ajoutons encore un certain culte de Vivaldi (propagé, à Dresde, surtout par J. G. Pisendel) et une influence de la sentimentalité italienne, cultivée, à Dresde, par le collègue de Zelenka, Heinichen, nous avons tracé en gros tous les éléments dont Zelenka profita dans sa création artistique. Mais ce qui était surtout décisif pour la formation définitive du style du maître, c'est le fait — comme l'affirme Camillo Schoenbaum (*Handbuch der böhmischen Musikgeschichte* I, p. 161 du manuscrit) — que toutes ces influences étaient équilibrées chez lui par une musicalité innée et foncièrement populaire ainsi que par un don exceptionnel de synthèse par lequel Zelenka s'apparente à J.-S. Bach lui-même.

Les *compositions de musique sacrée*, que les contemporains du compositeur appréciaient d'ailleurs le plus, sont, parmi ses oeuvres, les plus nombreuses. Une copie, conservée à Berlin, des „Responsoria pro Hebdomada Sancta” qui appartiennent au nombre des meilleures oeuvres de musique religieuse composées par Zelenka porte même une note écrite par G.-Ph. Telemann qui évalue cette composition à 100 écus, et qui mérite d'être citée littéralement: „Dieses Werk verdient wegen der darin enthaltenen besonderen Arbeit einen Liebhaber, der wenigstens 100 Thaler entbehren kann, um es zu besitzen . . .” Ce sont des compositions vocales sans accompagnement dans lesquelles Zelenka — d'après une caractéristique éloquente de Schoenbaum (op. cit., p. 161) — „emploie son grand talent d'harmoniste à moderniser la composition a cappella sans corrompre cependant son caractère purement vocal”; ce sont surtout certaines fugues ou certains fugati chromatiques qui, dans toute la création du „stile antico” du 18^e siècle, représentent le maximum dans ce genre. La maîtrise polyphonique de Zelenka apparaît dans toute son ampleur surtout dans ses „Missae ultimae” et dans sa „Missa Defunctorum” où les parties chorales sont écrites, pour la plupart, en forme de fugues à un ou à deux sujets, ou dans la fugue finale de l'Amen à quatre sujets de son „Magnificat en ré”, composé de trois parties.

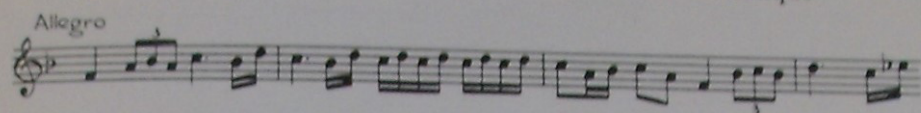
Les *oeuvres instrumentales* de Jan Dismas Zelenka comprennent plusieurs caprices pour différents instruments, deux concertos, trois suites pour orchestre (l'une d'elles ne nous a pas été conservée) et six compositions de musique de chambre, c'est-à-dire des sonates pour instruments à vent et basse continue. Par opposition à ses oeuvres de musique sacrée, les oeuvres instrumentales de Zelenka de caractère profane n'ont éveillé l'attention méritée que beaucoup plus tard, mais cette attention était, en revanche, plus systématique: W. Krüger a traité de ses concertos (*Das Concerto grosso in Deutschland*, Wolfenbüttel, 1932, p. 145—148), K. M. Komma a examiné le rôle des éléments slaves dans les oeuvres de Zelenka (*J. Zach und die tschechischen Musiker etc.*, Kassel, 1938, p. 88 et s.), C. Schoenbaum a étudié ses sonates (*Die Kammermusikwerke des J. D. Zelenka*, *Kongressbericht Wien*, 1956, p. 552—562) et G. Hausswald a écrit une étude générale sur les oeuvres instrumentales de Zelenka (*J. D. Zelenka als Instrumentalkomponist*, *Archiv für Musikwissenschaft* XIII, 1956, p. 243—262). Le titre d'un certain nombre de compositions instrumentales de Zelenka qui sont désignées comme des „caprices” n'exprime nullement une invention fantaisiste du compositeur, mais il se rattache à une originalité spéciale

du processus cyclique de l'oeuvre consistant en l'accentuation de l'indépendance de ses différents éléments formels. Dans ces oeuvres, composées de plusieurs mouvements, on voit alterner ou s'opposer réciproquement des éléments polyphoniques et harmoniques, des éléments statiques et dynamiques, des formes de danse et des formes fuguées, leur différence de structure étant soulignée par le contraste des groupes de sonorités différentes. La forme de la plupart de ces caprices rappelle celle de la suite d'orchestre. Deux parmi les oeuvres instrumentales de Zelenka sont marquées des caractères spécifiques du *concerto grosso*: c'est le Concerto en sol pour 2 hautbois, 2 violons, alto, basson, violoncelle et basse continue, et la Sinfonia en la, écrite également pour 2 hautbois, 2 violons, alto, basson, violoncelle et basse continue (cf. notre enregistrement). Les deux oeuvres furent écrites pendant les fêtes du couronnement à Prague en 1723 dont on trouve un écho dans le caractère parfois pathétique, solennel et emphatique des deux compositions. Ce n'est que la première composition, le *Concerto en sol*, qui conserve la forme pure de concerto ancien (ou combine le concerto grosso avec le concerto italien de soliste): il se compose de trois mouvements. Le mouvement initial, rapide, rappelle en certains points la technique des alternances antithétiques à la manière de Corelli, mais, dans l'ensemble, ce sont des éléments de la forme des concertos du baroque culminant qui y prédominent. Le deuxième mouvement, lent, intitulé „Cantabile”, constitue une preuve convaincante de la richesse d'invention mélodique du compositeur, appuyée par des harmonies expressives. Contrastant avec le mouvement lent, l'allegro final procède en forme de rondeau jusqu'à un point d'orgue prolongé avant la réexposition du thème du tutti sur la dominante. La *Sinfonia en la*, enregistrée sur notre disque, sera analysée plus loin. Les éléments concertants jouent un rôle considérable également dans les *suites pour orchestre* de Zelenka qui furent composées de même pendant les fêtes du couronnement à Prague en 1723. Si l'une d'elles, désignée généralement par le titre „L'Hypocondrie”, apparaît plutôt comme une esquisse de l'ouverture-suite de type français, la deuxième — *l'Ouverture en fa* — présente déjà tous les caractères de cette forme instrumentale et on peut la considérer comme une ouverture-suite en forme pure. L'analyse détaillée de cette oeuvre qui est également enregistrée sur notre disque sera donnée plus loin aussi. Le dernier groupe important des oeuvres instrumentales de Zelenka est constitué par des *oeuvres de musique de chambre*: il s'agit de six sonates pour instruments à vent (hautbois et basson) et basse continue. Schoenbaum qui les a soumises, dans l'étude mentionnée plus haut, à un examen approfondi a pu conclure qu'il s'agit là d'un essai prémédité et consciencieux de Zelenka „d'examiner et d'utiliser toutes les possibilités contrapuntiques de la sonate *da chiesa*” (op. cit., p. 558). Sous cet aspect, les sonates de Zelenka représentent un document remarquable de la musique de chambre baroque au point de vue formel comme aux points de vue thématique, harmonique, contrapuntique et dynamique.

Dans son ensemble, l'oeuvre de Zelenka est marquée d'un certain nombre de traits essentiels qui lui impriment un caractère personnel et individuel. Au point de vue psychologique, le caractère de Zelenka est dominé par une *tendance à la mélancolie*, à la réflexion et à la méditation. Sur le plan musical,

cette tendance psychique du compositeur revêt plusieurs formes. Il lui arrive tout d'abord que, dans les compositions à plusieurs mouvements, „le poid spécifique” du contenu musical du mouvement lent devient prédominant, plaçant ce mouvement au centre même de la composition aux dépens des mouvements rapides, écrits en forme de danse ou de divertissement et par conséquent plus gais. Ces mouvements lents où le contenu sentimental et mélancolique est exprimé par des courbes voûtées de mélodies expressives (comme par exemple dans l'Adagio de la sonate No 5 ou dans „l'Aria da Capriccio” de la Sinfonia en la) présagent déjà, en quelque sorte, la musique romantique; rappelons, d'ailleurs, à propos, que Zelenka emploie explicitement, dans ses oeuvres instrumentales, de temps en temps l'indication „cantabile”. La nature mélancolique de Zelenka se traduit sur le plan musical encore par un autre trait de son talent: il est doté d'une *sensibilité harmonique* exceptionnelle. Son langage harmonique emploie fréquemment des accords dissonants, généralement non préparés, des altérations intéressantes et des modulations inhabituelles; il se plaît beaucoup dans le chromatisme et utilise, avec succès, des changements de mode (majeur — mineur). Tout en possédant à la perfection les secrets de l'harmonie, Zelenka se connaît non moins bien dans l'art *polyphonique*: nous avons déjà eu l'occasion de mentionner sa maîtrise dans la réalisation des formes compliquées de la fugue allant jusqu'à la fugue à quatre sujets. Cependant, le talent de l'auteur dans le domaine de l'harmonie apparaît même ici, par exemple dans les sujets des fugues et des imitations, chromatiquement resserrés ou colorés avec beaucoup de sensibilité. Le *coloris sonore* constitue un autre trait séduisant du langage de Zelenka; il semble que l'épanouissement de son talent dans le domaine de l'orchestration était dû aux hautes qualités artistiques des membres de l'orchestre de la Cour de Dresde. Zelenka put ainsi apprendre à différencier et à employer d'une façon très fonctionnelle les divers instruments, depuis les ensembles instrumentaux les plus modestes jusqu'à un grand ensemble orchestral comprenant les instruments à cordes, les flûtes, les hautbois, les trompettes, les cors et les timbales (comme par exemple dans la Messe des Morts). Sur le plan de la *construction formelle*, on peut remarquer, dans les oeuvres de Zelenka, une certaine tendance à combiner les styles et les formes. Il réunit — dans l'ouverture du mélodrame „Sub olea pacis” par exemple — la succession italienne des tempi et le principe français „da capo”, il combine les éléments du concerto grosso avec ceux de la suite ou encore — comme dans la Sinfonia en la par exemple — les caractères de la sinfonia italienne avec ceux du concerto grosso et de l'ouverture-suite de style français. Cette tendance de Zelenka se manifeste en quelque sorte aussi dans ses Caprices. Ce qui est cependant très important — et c'est à juste titre que Schoenbaum (Handbuch der böhmischen Musikgeschichte I, p. 166) y insiste — c'est que ce ne sont ni les éléments français ni les éléments italiens ni les éléments d'autres styles qui prédominent unilatéralement dans telle ou telle oeuvre, de sorte que le caractère des compositions de Zelenka est déterminé précisément par la combinaison de tous ces éléments. Parlant des éléments de styles nationaux, nous devons finalement mentionner les *caractères de la musique populaire tchèque* qui, dans les oeuvres vocales de Zelenka, ne se manifestent, pour la plupart, que par des

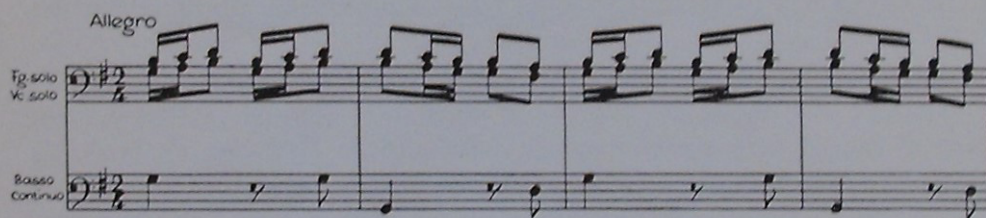
particularités rythmiques, mais qui, dans ses compositions instrumentales, apparaissent même sur le plan mélodique. C'est ainsi que dans le 4^e mouvement de la sonate No 1, par exemple, nous trouvons le dessin thématique



qui s'apparente — comme cela a été déjà prouvé par Komma (op. cit.) — sans aucun doute à la pensée musicale tchèque et dont le caractère de danse découle du rythme du langage tchèque. De même le thème du 1^{er} mouvement de la sonate No 5



est tributaire de l'irrégularité de la construction périodique — trait typique de la chanson populaire tchèque; enfin, dans quelques parties du mouvement final du Concerto en sol, on trouve des motifs dont Schoenbaum affirme, à raison, qu'ils pourraient appartenir à un mouvement en forme de danse, écrit par Antonín Dvořák:

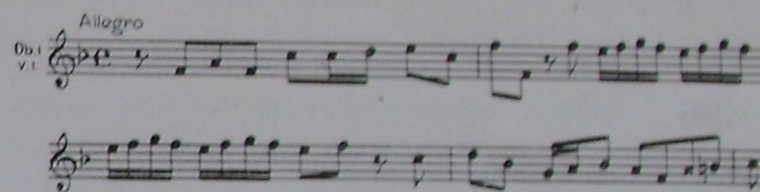


Aujourd'hui, il est cependant hors de doute que ces „tchéquismes” ne sont dus qu'au goût du coloris populaire, général à l'époque de Zelenka, et qu'ils n'ont rien de commun avec un essai quelconque du compositeur de parvenir consciemment à une expression musicale de caractère national.

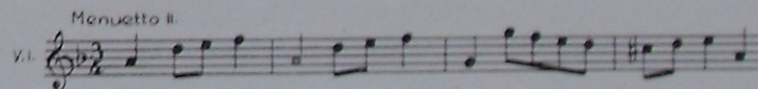
L'oeuvre remarquable de Jan-Dismas Zelenka dont le rayonnement était limité, du vivant du maître, à un nombre restreint de musiciens et de mélomanes appartenant à la Cour de Dresde, ne pouvait guère exercer à son époque une influence méritée, restant pratiquement inconnue à la plupart des musiciens d'alors. Ce n'est que cent ans après le premier essai de la redécouvrir entrepris par Rochlitz que l'on a commencé à la soumettre à un examen approfondi. Les résultats de cet examen nous permettent aujourd'hui de conclure que l'oeuvre d'une telle valeur ne peut pas être oubliée et qu'elle ne disparaîtra plus désormais des programmes de nos concerts.

L'Ouverture (*Suite*) en fa de Jan-Dismas Zelenka, enregistrée sur notre disque, nous a été conservée, comme la plupart des oeuvres du compositeur, dans la partition autographe du maître, déposée aujourd'hui à la Bibliothèque

de la province de Saxe (Sächsische Landesbibliothek) à Dresde; le compositeur l'intitula „Ouverture à 7 concertanti”, en y ajoutant la date „à Praga 1723”. Ecrite pour 2 hautbois, basson, cordes et clavecin, l'oeuvre a été éditée, pour la première fois, par C. Schoenbaum dans l'Universal Edition à Vienne en 1960 sous le titre „Suite (Ouverture à 7 concertanti)”. La composition représente, parmi les oeuvres de Zelenka, probablement un seul exemple pur de l'ouverture-suite de style français. Par ses hautes qualités artistiques, elle dépasse de beaucoup le niveau des ouvertures courantes de l'époque. Ce fait est manifeste dès le mouvement initial (*Grave. Allegro, C, en fa majeur*) qui se compose d'une introduction lente (mes. 1—26), d'une partie médiane vive (mes. 27—129) et d'une conclusion lente (mes. 130—148). Le matériel thématique de l'introduction et de la conclusion — il est identique dans les deux parties — est d'un caractère lourd et pompeux qui est souligné encore par un rythme pointé et qui porte des traces visibles de l'atmosphère solennelle dans laquelle la composition fut écrite. Le Grave de l'introduction et le Grave de la conclusion encadrent l'Allegro médian qui constitue le noyau du mouvement et qui est dominé par un thème de quatre mesures

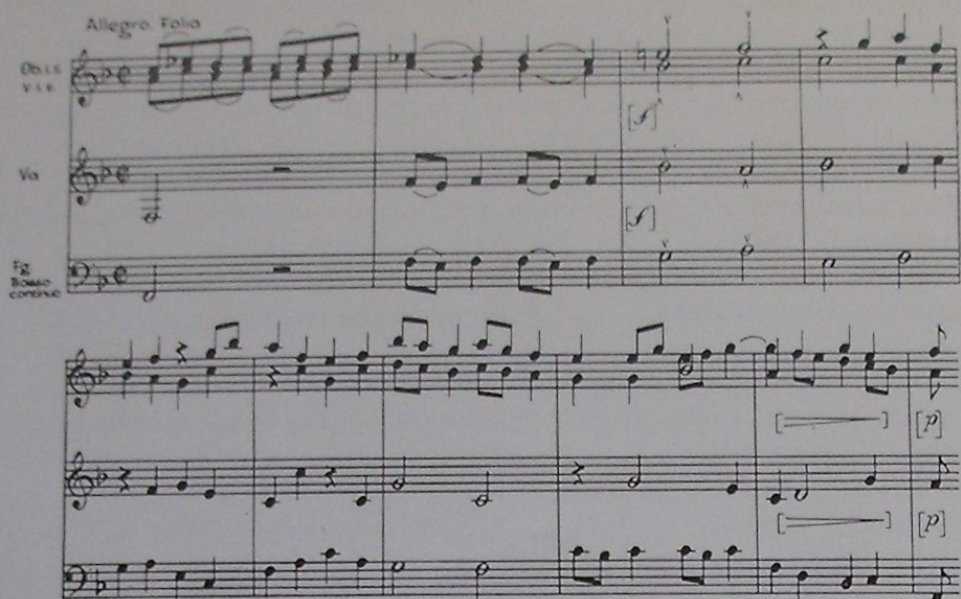


traité comme un sujet de fugue avec une maîtrise contrapuntique souveraine. Le 2^e mouvement (*Andante, 3/4, en la mineur*) est écrit dans le ton de la dominante parallèle. Le menuet du 3^e mouvement est composé du menuet I qui est écrit dans le ton principal de fa majeur et dont le langage, utilisant tous les instruments, a un caractère populaire et lapidaire, et du menuet II qui remplace le trio. Le menuet II contraste avec le menuet I par l'emploi réduit des instruments (cordes seules, sans instruments à vent) ainsi que par le ton parallèle de ré mineur, par la dynamique et surtout par un caractère piquant de son motif principal:

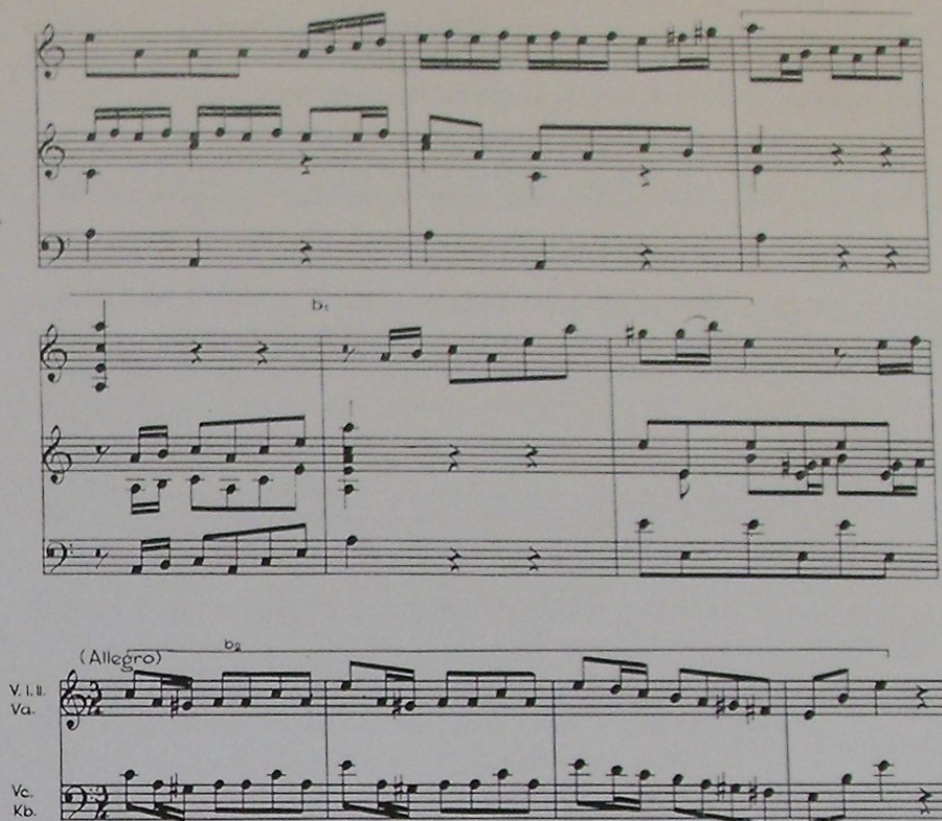
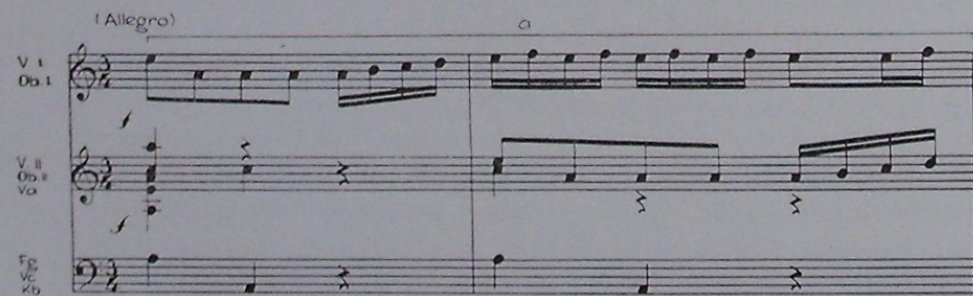


Le 4^e mouvement, *Siciliano (Andante ma non troppo, 12/8, en si bémol majeur)*, écrit dans le ton de la sous-dominante, montre clairement que Zelenka se plaît, comme nous avons déjà constaté à plusieurs reprises, dans des modulations téméraires et dans des tournures harmoniques imprévues; les mesures 15 — 19, et peut-être plus encore les mesures 20 et suiv., avec une succession continue de modulations, sont, à ce point de vue, caractéristiques. Le mouvement final, plein d'effets, est constitué par une *Folia (Allegro en fa majeur)* dont l'écriture et la réalisation technique est très consciencieuse et qui évo-

que, par de nombreuses allusions rythmiques et mélodiques, les danses populaires tchèques:



La deuxième composition de Zelenka, enregistrée sur notre disque — la *Sinfonia en la* — est également conservée dans la partition autographe du compositeur, déposée à la Bibliothèque de la province de Saxe (Sächsische Landesbibliothek) à Dresde. Le titre de l'autographe est le suivant: *Simphonie / a 8 Concer: / Violin 2, Oboe 2 / Viola, Violoncello / Fagotto / e Basso contin: / à Praga 1723 Zelenka*. Comme nous avons déjà indiqué, l'œuvre constitue une combinaison originale de la *sinfonia* italienne et des éléments de *concerto grosso*, mais le principe d'une composition à trois mouvements, propre à ces deux formes, est, dans la *Sinfonia* de Zelenka, élargi par l'adjonction de deux mouvements en forme de danse caractérisant l'ouverture-suite de style français (gavotte et menuet), de sorte que la *Sinfonia* est composée en tout de cinq mouvements. Le mouvement initial (*Allegro*, 3/4, en la mineur) présente tous les signes du *concerto grosso* et apporte, dans l'exposition (mes. 1—42), un matériel thématique constitué de trois éléments. On peut les désigner, pour une orientation plus commode, comme „motif a” (mes. 1 et suiv.), „motif b_1 ” (mes. 5 et suiv.) et „motif b_2 ” (mes. 28 et suiv.), le troisième motif n'étant qu'un dérivé du second.



L'octave descendante qui introduit le mouvement apparaît également dans l'introduction d'autres compositions de Zelenka (de la *Messe des Morts* et du *Concerto en sol* par exemple) et constitue une figure typique pour le compositeur. L'exposition du mouvement est confiée en entier au *tutti*. La vaste partie médiane du mouvement, comprenant 250 mesures (mes. 43—292) est introduite par la première section concertante où les principaux rôles sont confiés au premier violon solo et au concertino des instruments à archet et dont le dessin mélodique est basé sur le motif b_1 . Du ton principal, cette section concertante passe au ton mineur de la dominante dans lequel le *tutti* (en majeure partie) reprend ensuite tout le matériel thématique de l'exposition (mes. 115—167). Dans la deuxième section concertante (mes. 168—280), exposée dans des tons secondaires et basée sur les motifs b_1 et b_2 , les principaux rôles sont confiés, cette fois, au premier hautbois et au premier et au second violon solo. Dans les mesures 281—292, le mouvement repasse dans le ton principal de la mineur, dans lequel le *tutti* prend, d'une manière tout-à-fait régulière, la réexposition pour conclure le mouvement (mes. 293—336). Le 2^e mouvement, *C, Andante, en fa majeur*, a le caractère d'un bref épisode avec une prépondérance du rôle des solistes; il ne comprend que 32 mesures. Les instruments utilisés sont réduits au „quadro” et le basson est traité soit en solo, soit à l'unisson avec la basse. Le mouvement est introduit par un duo du sujet, exposé par le hautbois solo, et la basse. Dans la 4^e mesure, le premier sujet est repris, à la quinte su-

périure, par le violon solo, dans la 6^e mesure, le sujet est exposé, à l'octave inférieure, par le basson, et le contrepoint à trois parties continue ensuite presque jusqu'à la fin du mouvement qui s'achemine, dans la 30^e mesure, vers une cadence en fa majeur. Les mesures 31—32, désignées Adagio, passent à l'accord de la dominante en ut majeur auquel se rattache le 3^e mouvement, *Tempo di Gavotta. Capriccio, en fa majeur*. Ce mouvement de danse qui est typique pour l'ouverture-suite de style français est suivi d'un air lent — *Aria da Capriccio* — qui introduit le 4^e mouvement. Cette *Aria da Capriccio* constitue, sans aucun doute, l'une des plus importantes parties de toute la Sinfonia: dès ses premières mesures, nous nous rendons compte que le compositeur est capable de parvenir, en se servant des moyens les plus modestes, à un effet maximum.

Aria da capriccio. Andante

V. I II.
Vc. solo
Basso continuo

pp pizzicato
cantabile
pizzicato

La construction générale du 4^e mouvement (3/4, en ré mineur) peut être représentée par le schéma ABA₁B₁. L'introduction A (*Aria da Capriccio. Andante*) est suivie, attacca, par la partie B (*Allegro*) qui est terminée par une cadence en la mineur. Le premier Andante (A₁) est repris ensuite dans le même ton, il n'est plus, toutefois, exposé par le violoncelle solo comme au début du mouvement, constituant, au contraire, une sorte de dialogue entre le violon solo d'une part, et le basson, le violoncelle solo et le hautbois d'autre part. Le mouvement est terminé par une reprise de la partie B₁ (*Allegro*) qui repasse du ton de ré majeur au ton principal de ré mineur en le confirmant. Le *final* de l'oeuvre est constitué par un menuet énergique, pénétré de rythmes et de motifs populaires et séduisant l'auditeur par un contraste charmant entre l'exposition initiale et la réexposition en la mineur d'une part, et le trio écrit dans le mode majeur du même ton de l'autre.

Dr. MILAN POŠTOLKA

L'auteur de cette étude a l'agréable devoir de remercier le Dr Camillo Schoenbaum (Dragør) qui a bien voulu mettre à sa disposition la partie respective de son ouvrage inédit „Handbuch der böhmischen Musikgeschichte”.

*

L'Ensemble de chambre *Ars rediviva* est actif depuis plusieurs années à Prague, la ville d'une glorieuse et vivante tradition baroque. L'Ensemble a adopté le nom de l'Ensemble français de Claude Crussard dont les membres ont trouvé une mort tragique, et il a pris son but principal l'interprétation en pure style,

inspirée et néanmoins moderne de la musique de chambre des maîtres de l'époque baroque et pré-classique. Son répertoire et le niveau magistral de la reproduction ont mené à la formation, autour des concerts de l'Ensemble *Ars rediviva*, d'une large communauté des auditeurs d'un goût très cultivé. De ses tournées en Allemagne occidentale et en Autriche les artistes ont apporté des excellentes critiques et leurs enregistrements phonographiques de l'Offrande musicale de Bach et d'autres pièces de la musique baroque leur ont valu la plus haute reconnaissance de la presse française, anglaise, hongroise et américaine. Les membres de l'Ensemble sont tous d'éminents instrumentistes tchèques que l'amour pour les chefs d'oeuvre du passé, l'étude des problèmes de l'interprétation historique et similarité des points de vue artistiques ont amenés à travailler ensemble. Le directeur artistique de l'Ensemble, Milan Munclinger, un flûtiste, musicologue et compositeur, a aussi étudié la direction d'orchestre sous le feu d'Artiste national Václav Talich, qui prenait un intérêt personnel dans l'activité de l'Ensemble pendant les premières années de son existence.

Il arrive que les musiciens et les musicographes qui se spécialisent dans la musique des siècles passés sont transportés d'admiration (et c'est compréhensible) pour chaque composition qui a du charme et qui est „bien faite”. Je pense néanmoins que ces deux qualités, à elles seules, ne suffisent pas pour assurer la vitalité d'une oeuvre musicale du passé et produire l'effet désiré sur l'auditeur de nos jours. Si une oeuvre de la musique baroque doit nous captiver pleinement aujourd'hui encore, il faut qu'elle soit marquée d'une originalité créatrice réelle s'ajoutant à une réalisation technique très solide qui, à l'ère baroque, est d'ailleurs générale. Au cours de mes recherches dans les bibliothèques et les archives, je dois parfois voir toute une centaine de manuscrits pour trouver une seule partition promettant une vitalité ainsi fondée et méritant le long et difficile travail qui est nécessaire afin qu'elle soit remise à jour.

Les compositions instrumentales de Zelenka dont les autographes sont déposés dans les archives de Dresde ont éveillé, dès la première lecture, mon attention par leur niveau artistique et par l'originalité du langage et du style. Leur reconstitution, la réalisation de la basse continue et de tout ce qui, dans la pratique musicale de l'époque baroque, était vivant et spontané, mais ce qui, aujourd'hui, exige un effort créateur complémentaire de l'interprète, appuyé sur de solides connaissances historiques et sur une intuition artistique nécessaire, l'étude de ces oeuvres, les répétitions et l'exécution finale des compositions, tout cela était passionnant: plus nous nous approchons de l'expression sonore définitive de l'oeuvre, plus nous nous rendons compte de sa beauté peu commune ainsi que de cette étrange tension que nous percevions entre la rigueur du style contrapuntique (dans la fugue de l'Ouverture par exemple) et la fantaisie des improvisations du compositeur (dans les mouvements „capriccio” de la Sinfonia), ses deux qualités maîtresses: son contrepoint est lapidaire, concentré à l'extrême (Zelenka se complaît particulièrement dans l'écriture des strettas), mais quelquefois aussi tout léger et d'une belle envolée mélodique dans les quatre parties (le Siciliano de l'Ouverture). Rappelons encore que Zelenka — et c'est une autre qualité caractéristique de sa musique — sait écrire, et il le fait souvent avec une volupté presque élémentaire, des pages permettant à l'exécu-

tant de faire briller toute sa virtuosité: la bravoure souveraine des soli et les dialogues animés (par exemple celui du hautbois et du violon dans le premier mouvement de la Sinfonia) ont beaucoup de commun avec la fameuse „obsession concertante” de Vivaldi.


Pour les interprètes qui sont des compatriotes de Zelenka, il est, en plus, émouvant de découvrir les racines de l'inspiration du maître, puisant son invention dans la sève musicale authentique du pays natal.

Si notre enregistrement réussit à communiquer aux auditeurs la joie que nous-mêmes avons ressentie en interprétant la musique de Zelenka, il aura bien rempli sa mission.

Dr. MILAN MUNCLINGER

Traduit par Dr. Olga Vaňková

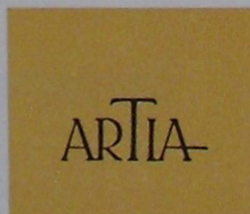




Graphical arrangement © Jan Herink 1964

Notes © Dr. Milan Poštolka 1964

PRINTED IN CZECHOSLOVAKIA



30, VE SMEČKÁCH, PRAHA 1, CZECHOSLOVAKIA